



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.





STANFORD UNIVERSITY LIBRARY







Der  
**evangelische Kirchengesang**

und

sein Verhältniß

zur

**Kunst des Consages,**

dargestellt

von

**Carl von Winterfeld.**

---

Zweiter Theil:

Der evangelische Kirchengesang im siebenzehnten Jahrhunderte.

STANFORD LIBRARY

---

**Leipzig, 1845.**

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

*U. recat*

ML3100

W788

569878

Y9A98L1 0907M172

## V o r r e d e.

Wer eine geschichtliche Darstellung beginnt, von dem ist freilich zu erwarten, daß er mit seinem Forschen für dieselbe zu einem bedingterweise vollständigem Ergebnisse gelangt seyn werde. Allein kaum wird durch den Beginn seiner Arbeit eine fernere, neben ihr hingehende Forschung in ihrem Gegenstande, ausgeschlossen werden. Denn je werther derselbe dem Forscher ist, um so lebhafter wird er zu ihr sich immerfort gedrungen fühlen, sie nicht abzubrechen vermögen. Für die Darstellung allerdings muß er ihr einstweilen ein Ziel setzen. Denn sonst würde sein ganzes Leben nur durch eine Vorarbeit ausgefüllt werden, sein Streben nie zu einer bestimmten Gestalt gelangen, die in ihm beruhende Einheit des von ihm Erforschten mit ihm verloren gehen, und dieses durch jede fremde, auch befreundete und geschickte Hand, nur bruchstückhaft zusammengefügt werden können.

So sehr ich nun auch gewünscht hätte, das Werk, dessen erste beide Theile ich nunmehr der Öffentlichkeit übergeben habe, bis dahin zurückzuhalten, wo ich es gänzlich vollendet hätte erscheinen lassen können, so habe ich doch mich überzeugen müssen, es sei besser gethan, es in seinen einzelnen, wenn nur durch inneren, nothwendigen Zusammenhang umgrenzten, und so zu bedingter Selbstständigkeit gestalteten Theilen sofort hinzugeben. Denn in meinem Alleinbeseitz blieben jene Schöpfungen einer früheren, bildungskräftigen Zeit, die ich gern wieder in das Leben gerufen hätte, der möglichen Gefahr des Verlustes unterworfen; gab ich sie aber aus ihm der Allgemeinheit hin, so erschien es wohlgethan, zu ihrem besseren Verständnisse ihnen dasjenige mitzugeben, was ich über sie, so viel an mir war, erforscht, durch sie, und an ihnen erfahren und gelernt hatte.

Daß der Herausgabe des ersten Theiles die Erforschung und das Studium der Quellen fortwährend zur Seite gegangen ist, davon wird der aufmerksame Leser ohne Zweifel sich überzeugt haben. Selbst während des Druckes wurden Erläuterungen und Zusätze nothwendig, weil das später Entdeckte früher schon abgedruckten Abschnitten nicht mehr einverleibt und damit verarbeitet werden konnte, und es ist nur Bedacht genommen worden, für Einschaltungen solcher Art im Fortgange des Werkes eine passende Stelle aufzufinden, damit sie so wenig als möglich nur neben demselben hergehen dürften. Anderes habe ich, wo es thümlich war, an geeigneter Stelle im zweiten Theile nachgeholt, wovon der zweite Abschnitt des



ersten Buches „die Preussische Tonschule“ ein Beispiel geben wird. Und dennoch gewann ich, eben für diesen Abschnitt, durch eine Reise nach Preußen im vergangenen Sommer noch manche Bereicherung, die ich ihm nicht mehr unmittelbar einarbeiten, noch einen schicklichen Ort für eine Einschaltung im Verlaufe der folgenden Abschnitte finden konnte. Diesen späteren Erwerb, und anderes, während dem Drucke Ermittelte, bin ich nun veranlaßt, unter dem Titel von Berichtigungen und Zusätzen für den ersten, wie den zweiten Theil, diesem letzten jetzt mitzugeben. Sofern es Alter und Ursprung einzelner Kirchenweisen betrifft, soll es auch in das, dem letzten Theile künftig beizufügende allgemeine Verzeichniß aller Musikbeilagen des gesammten Werkes aufgenommen werden, wodurch denn auch die am Schlusse des ersten Theiles schon gegebene Übersicht der ihn begleitenden Melodien und Tonsätze nach Ursprung und Alter, wo es nöthig ist, ergänzt und berichtigt werden wird.

Was die Beilagen zum zweiten Theile betrifft, so bin ich bei der Auswahl derselben gleichen Grundsätzen gefolgt, als bei der für den ersten, und würde mich freuen, wenn man mir zugestände, in denselben ein anschauliches Bild der Zustände geistlicher Tonkunst in der evangelischen Kirche innerhalb des, in so vielfacher Beziehung merkwürdigen 17ten Jahrhunderts gegeben zu haben. Für das erste Buch dieses Theiles habe ich, neben den neuen kirchlichen Melodien welche in der ersten Hälfte jenes Zeitraums entstanden, vornehmlich solche, dem 16ten Jahrhunderte angehörnde ausgewählt, von denen ich entweder gar keine, oder doch keine genügenden Tonsätze älterer Meister dem ersten Theile mitgeben konnte, und dabei solchen Bearbeitungen den Vorzug gegeben, in denen lebendige Anflänge der Art und Kunst eben dieses Jahrhunderts hervortreten, um eine möglichst vollständige Zusammenstellung der bedeutenderen, in ihm entstandenen, und in seinem Sinne behandelten Kirchenweisen geben zu können.

Nur über die mitgetheilten Tonsätze zweier Meister: Johann Crügers und Christoph Peters, habe ich noch eine besondere Erklärung zu geben. Von den Choralwerken jenes ersten haben mir nämlich nur sein älteres 4stimmiges Melodienbuch von 1640, seine *Psalmodia sacra* und verschiedene Ausgaben der *praxis pietatis melica* vollständig vorgelegen; seine Kirchengesänge von 1649 und 1657<sup>8</sup> habe ich, alles Nachforschens ungeachtet, in keiner öffentlichen Sammlung vollständig angetroffen; in einer waren die Instrumentstimmen, in einer andern die Singbücher vorhanden, doch gelang es mir endlich, Alles für meine Benützung, wenn auch nicht für den Gesammtbesitz einer einzigen Bibliothek, zusammenzubringen, bis auf die Altstimme, die nur in einem schlecht erhaltenen, unvollständigen Exemplare herbeizuschaffen war, das in vielen Fällen mich gänzlich im Stiche ließ. Hier gewährten mir aber die mehrstimmigen Ausgaben der *praxis pietatis* eine erwünschte Ausbülfe; ich habe ihnen die Altstimme überall entlehnen, und durch die Bezifferung des Instrumentalbasses jener anderen Werke, neben eigener Prüfung, mich überzeugen können, daß sie aus jenen älteren Werken un-

verändert in dieses spätere übergegangen sei. Es möchte indeß seyn, — obgleich es nicht vor-  
 auszusetzen ist — daß, weil in diesem letzten ein jeder Choralatz allein auf die 4 Singstimmen  
 beschränkt ist, der Vollständigkeit seiner Harmonie, auch ohne deren Veränderung, zuweilen nach-  
 geholfen wäre, zumahl bei Sätzen, die in den angegebenen früheren Werken mit Instrumenten  
 begleitet sind, welche die Fülle der Zusammenklänge übertragen, und so auf die Führung der  
 Gesangstimmen von Einfluß seyn konnten. Deshalb habe ich diese Bemerkung für nöthig ge-  
 halten, damit die Treue und Zuverlässigkeit meiner Mittheilungen nirgend einer Verdächtigung  
 unterliegen möge; und es würde mir zu besonderer Genugthuung gereichen, wenn irgend ein  
 Besizer, sei es der ganzen Werke aus denen ich schöpfte, sei es des einzelnen Stimmbuches das  
 mir in genügender Vollständigkeit gebracht, mich von etwa vorhandenen Abweichungen unterrich-  
 ten, oder mir die Versicherung geben möchte, daß ich nicht fehlgegangen sei.

Noch mehr bedarf es einer solchen Bitte bei meinen Mittheilungen aus Christoph  
 Peters Bearbeitungen eigener und fremder geistlicher Weisen.

Von dem Werke aus dem ich sie entlehnte lagen mir zwar alle Stimmbücher vor, und  
 die Instrumentalvorspiele wie die Begleitung aller daher genommenen Tonsätze sind vollständig  
 und getreu wiedergegeben. Das Stimmbuch aber, welches die Gesangstimme und den General-  
 baß enthalten sollte, war nur in der Vorrede, dem Inhaltsverzeichnisse u. s. w. unversehrt ge-  
 blieben, sein Haupttheil war zerrissen, überall lückenhaft. Eine Ergänzung durch ein anderes  
 Exemplar, eine andere Ausgabe, war nicht möglich; meine Nachforschungen danach blieben  
 vergebens. Das zu Ergänzende bestand hier indeß in bekannten kirchlichen Weisen, bei denen  
 es nur auf deren eigenthümliche Fassung ankam. Andeutungen darüber gaben schon die voll-  
 ständig erhaltenen Vorspiele und die Begleitung; eine Aushülfe wurde durch Johann Franke's  
 geistliches Sion gewährt, worin die meisten jener Melodien enthalten sind, aber freilich nicht  
 unmittelbar übertragen werden konnten, ohne besondere, genaue Berücksichtigung jener, aus dem  
 Werke selbst zu schöpfenden Andeutungen. Hienach habe ich eine Ergänzung versucht, überall  
 nur Vorhandenes übertragend, nicht nach eigenem Sinne etwas neu machend oder hinzuthuend.  
 Auch hier würde die Überzeugung das Rechte getroffen zu haben, wenn ein Besizer des voll-  
 ständigen Werkes sie mir geben könnte, mir sehr erfreulich seyn.

Vielen habe ich zu danken für freundlich wohlwollende Beihülfe bei meinen Forschun-  
 gen für dieses Werk; Manchem werde ich noch ferner zu danken haben, bis es vollendet daste-  
 hen wird. Bis dahin behalte ich mir vor, meinen Dank auch namentlich und öffentlich  
 auszusprechen.

## Berichtigungen und Zusätze.

### I. Zum ersten Theile.

#### A. Alter, Ursprung und Vorkommen einzelner Melodien betreffend.

Seit dem Abdrucke des ersten Theiles habe ich die in demselben erwähnten, bisher nur durch genaue Beschreibungen mir bekannt gewordenen, älteren kirchlichen Melodienbücher durch eigene Anschauung kennen gelernt. Was ich nach dieser zu ergänzen gefunden habe, stelle ich in den hier folgenden Zusätzen zusammen.

Zu Seite 23. Die in der Anmerkung mitgetheilte Umbildung der Melodie des *Veni creator etc.* befindet sich schon in dem Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn) 1524.

(S. Beispiel 119.)

Zu Seite 42. Die dorische, mirolidische und hypophrygische Weise des lutherischen Psalmliebes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ u. erscheinen gleichzeitig (1524) in drei verschiedenen Gesangbüchern. Die dorische bei Walter; die mirolidische in Wolfgang Köpfls „Teutsch Kirchenampt mit Gesängen“ u. zu Straßburg wahrscheinlich in demselben Jahre herausgegeben; die hypophrygische in dem Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn).

(S. Beispiele 17, 45 [die mirol. Weise], und 14 [die hypophrygische]. Die dorische in Luthers deutschen Geistl. Liedern [Leipzig 1840] Nro. VII.)

Zu Seite 43. Die ionische Weise des Liebes: „Aus tiefer Noth“ ist demselben schon in dem zuvor gedachten Straßburger „Teutsch Kirchenampt“ (1524) beigegeben.

(S. Beispiel 135.)

Zu Seite 44. Auch die dorische und phrygische Weise des lutherischen Liebes: „Es wollt' uns Gott genädig seyn“ sind gleichzeitig auf dasselbe angewendet worden. Jene erscheint zuerst bei Walter (1524), und wird später dem Katechismusliede „Christ unser Herr zum Jordan kam“ angeeignet; diese in dem Straßburger Kirchenampte, und wird dann die allgemeinere für das erstgedachte Psalmlieb.

Zu Seite 109. Die dorische Weise des lutherischen Katechismusliedes: „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ erscheint bereits 1525, in dem von W. Köpfl herausgegebenen „ander theyl Straßburger Kirchengesang“ u.

(S. Nr. 10. der Beispiele zum 2ten Theile).

Zu Seite 141. Die Melodie welche Erhard Fegenwalds Psalmlieb: „Erharm dich mein o Herre Gott“ in dem hier bemerkten fliegenden Blatte trägt, ist ihm auch in dem Erfurter Enchiridion von 1524 (zum schwarzen Horn) beigegeben.



Die folgenden, ebenfalls Alter, Ursprung und Vorkommen einzelner Melodien betreffenden Berichtigungen habe ich zum größten Theile den Bemerkungen einsichtiger Freunde, die den Kirchengesang der böhmischen Brüder betreffenden namentlich dem Kreisrath Freiherrn von Zucher zu Nürnberg zu verdanken, der eben diesen Theil des evangelischen Kirchengesanges mit besonderer Liebe bearbeitet hat. Möchte es ihm gefallen, seine Arbeit recht bald öffentlich zu machen!

Zu Seite 208, Zeile 15. Lieb und Melodie: „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ erscheinen seit ihrem ersten Vorkommen am frühesten 1557, in einem späteren Abdrucke des Bapstischen Gesangbuche, also noch vor 1562, und früher als in dem Brüdergesangbuche von 1566.

Zu Seite 267, Zeile 4 v. u. Das Hornsche Cantional erschien zuerst 1544; das zu Nürnberg ohne Jahrzahl herausgekommene ist ein späterer Nachdruck. Für den Kirchengesang der deutschen Gemeinen der böhmischen Brüder ist es, zusammengenommen mit dem Weisseschen (1531) und der Quartausgabe von 1566, die Hauptquelle.

Zu Seite 269, Zeile 11. „Der Mehrzahl nach aus altem lateinischen, heiligen Gesänge entlehnt.“ Es ist nicht die Absicht gewesen mit diesen Worten zu sagen, daß alle hier erwähnten Gesänge liturgische der alten römischen Kirche gewesen. Ein großer Theil derselben gehört vielmehr ohne Zweifel (Vergl. S. 33, 35 u. ff.) der Zeit zwischen dem 13ten bis in die letzte Hälfte des 15ten hinein an. Danach ist die hier gebrauchte, etwas zu allgemeine Bezeichnung zu beschränken.

Zu Seite 270. Die Melodie des Liebes: „Ein' neue Bahn wir alle ha'n“ scheint mir, nach erneuerter Prüfung, doch nur zu schwache Anklänge an die des lutherischen „Christ unser Herr zum Jordan kam“ zu zeigen, um sie auf diese beziehen zu können. Beide werden als selbständige gelten müssen. Jene erste ist übrigens auch die des ersten Psalms in Burcard Waldis Liedpfeiler (Wohl dem, der nit vom Weg' abtritt), 1553, und dieser dürfte die älteste Quelle seyn, auf welche sie zurückzuführen ist.

Die Weise des Liebes: „Jesus Christus unser Herr und Heiland“ erscheint bereits 11 Jahre vor Zinkeisen's Gesangbuche in dem Reuchenthalschen, 1573, und sogar zweimal; Bl. 305 mit jenem Liede, und Bl. 254 mit dem des Brüdergesangbuche von 1566: „Ach wie groß ist Gottes Güte und Wohlthat“. Freiherr von Zucher fand sie bereits in einem 1541 zu Prag erschienenen böhmischen Cantional; demselben, das ich S. 287 in der Anmerkung erwähnt, und dort, vermuthend, auf das Jahr 1544 zurückgeführt habe. (Vergl. auch S. 280.)

Zu Seite 275, Zeile 18. Schon in dem Weisseschen Cantional (1531) steht, ohne Verweisung, die Melodie des Liebes „Kehr um, kehr um du junger Sohn“ neben dem Liede: „Wer Gottes Diener werden will“.

Zu Seite 279. Die Weisen der Lieder: „Allmächtiger gütiger Gott“, und „Danket dem Herrn“ stehen (die erste mit einigen Abweichungen) bereits in dem Anhange zu den 1545 bei B. Bapst erschienenen Geistlichen Liedern, Nr. XXXVIII. und XXXIV.

Zu Seite 280, Zeile 14. Die Melodie des Liebes: „O Mensch betracht' wie dich dein Gott“ findet sich schon in Weisses Cantional (1531) den Liedern: „Du Gott haben wir Herz und Sinn“ und „Großmächtiger, ewiger Gott“ angeeignet. — Eben da Zeile 21. Schon vor Zinkeisen's Gesangbuche erscheint die hier erwähnte fremde Melodie für das Lied: „Sehr groß ist Gottes Güte“

in dem eben zuvor angeführten Anhang bei B. Bapst, Nro. XXXIII; desgl. Bl. CCXII<sup>a</sup> in dem Straßburger Gesangbuche von 1569; bei Zinkeisen Bl. 338.

Zu Seite 281. Die Melodie des Liedes: „Der Tag bricht an und zeigt sich“ giebt Triller (1559, Xliij) mit dem Liede: „Es sprach Christus des Menschen Sohn“ und der Überschrift: „Auff ein' alte Weise: Ave fuit prima salus“. Von dort ist sie in Prätorius' Sionische Musen (VII, 1609. Nro. 221) übergegangen. In dem Straßburger Gesangbuche von 1569 (Bl. CCLV) erscheint sie mit dem Liede: „Ehrt, lobt, und dankt mit ganzem Fleiß“; bei Zinkeisen (Bl. 374) mit wieder einem andern: „Gott Vater, Herr, wir danken dir“ 1c.

Zu Seite 284. Die Melodie des Liedes: „Als Jesus Christus Gottes Sohn“ 1c. findet sich schon früher als in Landgraf Morizens Gesangbuche (1612), bei Zinkeisen. (Bl. 100). Eben da. Dem Liede: „Wir glauben an Gott den Vater“ eben wie: „Christus leidet den Tod mit Geduld“ ist schon in dem Cantional von 1531 eine Weise, und zwar beiden die gleiche, beigegeben. Auf diese wird das Lied: „Die Sonne wird mit ihrem Schein“, das auch eine eigene Singweise hat, verwiesen, mit den Worten: „Oder im Thon „Wir glauben 1c. Oben S. xi. notirt“.

Zu Seite 411. Die dorisch endende Weise des Liedes: „Jesu nun sei gepreiset“ hat vor J. H. Schein bereits Prätorius. (M. S. VI, 1609. Nro. 6.)

Zu Seite 415. Die in der Anmerkung erwähnte Melodie erscheint bereits 1563 in Nicolaus Herrmanns Historien von der Sündfluth (S.) zu dem Liede: „Freut euch ihr Christen alle gleich“. (In den Sonntags-evangelien, 1560: „Wer hie für Gott will seyn gerecht.“)

Zu Seite 416. 417. Wegen der verschiedenen Singweisen des Liedes „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“ ist Folgendes zu berichtigen. Die dem Seth Calvisius (Nr. 55 der Beispiele) zugeschriebene Melodie dieses Liedes — nach sechszeiliger Strophenabtheilung — ist, mit wenigen Abweichungen, die des 117ten (127sten) der calvinischen Psalme. Auch stimmt Goudimels Fassung dieses Liedes dem von Seth Calvisius aufgenommenen im Wesentlichen überein.

Die dem Melchior Bulpus beigegebene Weise desselben Liedes — nach vierzeiliger Strophenabtheilung — (Nr. 83 der Beispiele) ist die, S. 277 erwähnte des Begräbnißliedes der böhmischen Brüder: „O Jesu Christe Gottes Sohn“, die sich später auf Weisse's Lied: „Nun laßt uns den Leib begraben“ übertragen findet. (1531: Nun loben wir mit Innigkeit.)

Hienach bleibt eine Weise calvinischen, und eine böhmischen Ursprungs, mehr als geschehen, unter den in dem lutherischen Kirchengesange fortlebenden anzuführen. Jene ist S. 254 den schon im 16ten Jahrhunderte für den lutherischen Kirchengesang entlehnten beizurechnen, und das Jahr 1562 als das früheste, auf das ihr Ursprung zurückgeführt werden kann, anzunehmen. Die letzte ist, ihrer Abstammung nach, S. 277 schon erwähnt; im Register geht sie nun auf das Jahr 1531 über aus dem vorletzten Absätze desselben. Eine in den Grundzügen der Eccardschen Weise des Liedes: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ ähnliche Melodie — dort auf ein sechszeiliges Lied: „O Jesu Christ, wahr' Gottes Sohn“ angewendet, weshalb man sie leicht erkennen kann — kommt allerdings bei Erythraeus vor (Nro. LXXVII). Doch weicht sie nicht unbedeutend von jener ab, wie denn, anderer Verschiedenheiten zu geschweigen, ihre erste Ausweichung nach der

Dominante gerichtet ist, während Eccards im Grundtone bleibt. In jedem Falle ist diese Fassung (1608) die jüngere.

Endlich ist zu Seite 417, Anmerkung \*\*), noch nachzutragen, daß die bei Ammonius vorkommende Weise für das Lied: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“ mit wenigen Abweichungen die des Himmelfahrtsliedes ist: „Nun freut euch Gottes Kinder all“. (S. Nr. 59 der Beispiele zum zweiten Theile.) Die ihr folgende ist die des Liedes: „Sanct Paulus die Corinthier“.

Zu Seite 432. Die von Melchior Frank zu dem Liede „Ach Gott und Herr“ erfundene, und fünfstimmig in der ionischen Tonart (F<sup>b</sup>) gesetzte Melodie steht bereits in dem ersten Theile seines musikalischen Lustgartens, Nürnberg, bei Fuhrmann, 1616. (Nro. XVII.) — S. Th. II. Seite 59.

## B. Ergänzung, den italienischen Liedpsalter betreffend.

S. Seite 261 — 265.

Daß am Schlusse des ersten Abschnittes im zweiten Buche des ersten Theiles: „Die Psalmlieder der Calvinisten und ihre Singweisen“ beschriebene italienische Psalmbuch führt folgenden, dort nicht mitgetheilten Titel:

„Sessanta Salmi di David, tradotti in rime volgari Italiane, secondo la verità del testo Hebreo. Col Cantico di Simeone, e i dieci comandamenti della legge, ogni cosa insieme col canto. Della stampa di Giovanni Battista Pineroli, MDLXXVIII. In Anton Schmidts Beiträgen zur Literatur und Geschichte der Tonkunst (mitgetheilt in der Zeitschrift Cäcilia Heft 83. Band XXI. S. 166) finden sich unter ganz gleichem Titel, als im Jahre 1554 gedruckt, angeführt: XX Salmi di David etc. (wie oben bis zu dem Worte canto.) Genova appresso Gio. Crispino. Nel LIII. Dabei wird bemerkt, daß dieses Buch in kleinem Octavformat acht Blätter und 80 Seiten enthalte, und daß die Melodien in Figuralnoten aufgezeichnet seien.

Wahrscheinlich besitz die K. K. Hofbibliothek zu Wien, in welcher dieses Buch sich befindet, an ihm den ersten Versuch eines italienischen Psalters für Gesang, der jedoch innerhalb 67 Jahren — bis 1621, wo die späteste, mir bekannt gewordene Ausgabe erschien — nur bis auf 60 Psalmen angewachsen ist. Über den sonstigen Inhalt sagt die erwähnte Notiz nichts. Wahrscheinlich galt das Buch um 1554, bei seinem ersten Erscheinen, als unanständige Nachahmung der französischen Psalmenübersetzung, wogegen es bei seinem späteren, wegen vermehrten, und durch bestimmte Angriffe auf die römische Kirche verdächtigten Inhaltes, ohne Zweifel zu den verbotenen, und deshalb selten gewordenen Büchern gehörte.

## C. Über einzelne Sänger und Sezer des 16ten Jahrhunderts.

### 1. Claudin le Jeune.

S. 257. 258.

Daß über Claudins le Jeune Lebensverhältnisse und Werke a. a. D. Gesagte ist, so weit es mit dem Gegenstande des vorliegenden Buches in näherer Beziehung steht, nach Fétis, Biographie des musiciens VI. p. 102 — 106 folgendergestalt zu ergänzen und zu berichtigen.

Claudin le Jeune wurde zu Valenciennes, wahrscheinlich bereits um 1540 geboren. Über die Schicksale seiner früheren Lebensjahre haben wir keine Nachrichten. Um 1581 finden wir ihn am



Hofe Heinrichs III. von Frankreich, als Urheber mehrer Tonsätze für die Festlichkeiten der Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit dem Fräulein von Baudemont. Unter diesen (so erzählt uns sein Freund Thomas d'Ambray) befanden sich auch Gesänge aus der phrygischen und hypophrygischen Tonart, durch welche der Meister einen der anwesenden Hofleute zur Kampfeswuth reizte, und diese wiederum stillte; eine Erzählung, Demjenigen gleichend, was man uns von griechischen Tonmeistern zu berichten pflegt, und, wie es sich damit auch verhalten möge, mindestens ein Zeugniß für den Eindruck der tonkünstlerischen Schöpfungen Claudins auf seine Zeitgenossen. Nach dem Tode Heinrichs des Dritten ging er in die Dienste seines Nachfolgers über. Sein Todesjahr wird zwischen 1598, wo er ein bald zu erwähnendes Werk herausgab, und 1603 zu setzen seyn, aus welchem Jahre wir eine Ode seines zuvor genannten Freundes besitzen „sur la musique du défunt Sieur Claude Lejeune“, die ihn also als einen damals bereits Abgeschiedenen nennt. Das älteste seiner von Fétis angeführten Werke: „Livre de mélanges“ erschien zu Antwerpen 1585 bei Christoph Plantin, doch vermuthet jener Gelehrte, daß davon noch eine frühere Ausgabe vorhanden sei. Diesem Werke folgte ein Vorläufer seines Psalmbuches unter dem Titel: „Dodécachorde, contenant douze pseumes de David, mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes, a 2. 3. 4. 5. 6. et 7 voix, par Claud. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roi. A la Rochelle, par Hierosme Haulin 1598; eine Reihe motettenhafter Behandlungen Marotscher Psalmen, nach Fétis Urtheil eines seiner besten Werke, von dem in den Jahren 1608 und 1618 zwei spätere Ausgaben zu Paris bei Peter Ballard erschienen. Weniger Beifall fanden 50 3stimmige Psalme, die bei demselben Verleger erst nach Lejeune's Tode, 1607, herauskamen, von denen eine spätere Ausgabe nicht bekannt ist. Die älteste Ausgabe seiner 4- und 5stimmigen Tonsätze über die Melodien von Marots und Beza's Psalmen erschien bereits 1608 zu Rochelle bei J. Haulin, von seiner Schwester Cécilie besorgt; eine 2te 1613, zu Paris; eine 3te zu Genf, 1627, bei Jean de Tournes; eine 4te zu Amsterdam 1629, und ihr folgte unmittelbar eine 5te, zu Paris bei Ballard herausgekommene, mit Weglassung der fünfstimmigen Tonsätze über die Psalmmelodien. Eine 6te erschien 1633 zu Amsterdam, und eine 7te 1635 zu Leyden, bei Just Livius.

Die übrigen Werke dieses Meisters finden sich bei Fétis a. a. D. aufgezeichnet; dem hier vorwaltenden Zwecke sind sie fremd.

## 2. Bartholomäus Gesius.

Das S. 359 über diesen Meister Gesagte: „Gegen das Ende des Jahrhunderts, um 1598, erscheint er als Cantor zu Frankfurt a. d. D., von wo aus noch im Jahre 1624 fünf- sechs- acht- und mehrstimmige Hochzeitsgesänge von ihm in den Druck gegeben sind“ könnte die Voraussetzung erregen, als sei er damals noch am Leben gewesen. Dem würde aber Walters Angabe (S. 278) widersprechen, wonach er 1614 bereits mit Tode abgegangen war. Leider muß ich diesen Punkt unentschieden lassen; denn urkundlich ist er nicht mehr aufzuklären gewesen, weil die Todtenregister der Oberpfarrkirche zu Frankfurt a. d. D., in deren Dienste Gesius stand, erst mit dem Jahre 1657 beginnen. In den alten Rechnungen jener Kirche wird indeß schon um 1617 eines Cantors Krüger erwähnt, so daß Walters Nachricht alle Wahrscheinlichkeit für sich hat. Gesius war der ältere Bruder des Pastors und Propstes Gottfried Gesius zu Müncheberg, dessen Sohn gleichen Namens zu

Hamburg als ausgezeichnete Kanzelredner geschätzt wurde, und am 1sten September 1679 daselbst als Senior des geistlichen Ministerii starb.

Die Bibliothek der Oberpfarrkirche zu Frankfurt a. d. D. besaß früherhin eine, nunmehr verloren gegangene, 1607 in 4 Stimmbüchern in 12<sup>mo</sup> gedruckte Ausgabe des Gesius'schen Gesangbuches, während in den Quart-Ausgaben seines Werks von 1601 und 1605 die Stimmen zusammengedruckt sind. Ich gedenke dieses Umstandes, weil Gerber, der (N. E. II. Col 311) diese Ausgabe, und noch zwei spätere von 1608 und 1616 anführt, denselben nicht erwähnt.

### 3. Andreas Raselius.

Dem Berichte über Andreas Raselius (S. 378) ist folgendes beizufügen. Auf dem Titel seines dort angeführten Werkes: Regenspurgischer Kirchen Contrapunct u. findet sich noch der Zusatz: „Mit 5 Stimmen also gesetzt, daß Jederman den Choral vnd bekante Melodey jedes Gesanges vngehindert wol mitsingen kann. Durch Andream Raselium, M. in der newen Pfarr vnd lateinischen Stattschul Cantorem daselbst. Gedruckt zu Regenspurg durch Bartholome Gräf.“ Auch hier war es also die Absicht des Meisters, den Tonsatz so einzurichten, daß die Gemeinde mit ihrem Gesange sich an den mehrstimmigen des Sängerkhorens lehnen könne. Doch wird ihr nur eine beschränkte Anzahl von Melodien und Tonsätzen gegeben; das Büchlein enthält nur 51 Sätze, 13 zu vier, 38 zu fünf Stimmen (wenn wir nicht die beiden Lieder: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ und „Verleih uns Frieden gnädiglich“ für eines annehmen, wo dann der 5st. Satz nur 37, aller zusammengenommen nur 50 sind). Von den Liedern, deren Singweisen in diesen Tonsätzen behandelt werden, sind die Mehrzahl (18) Psalmlieder; der Festlieder sind 13, der Katechismuslieder 7, eines —, aus dem 5ten Capitel des Jeremias genommen: „Geht auf die Gäß' Jerusalem und forschet auf ihren Straßen“ — müssen wir als Schriftlied bezeichnen; die übrigen zwölf sind unter die Benennung: „Lehr- u. Bet- und Danklieder“ zusammenzufassen. Die vierstimmigen Sätze sind größtentheils einfach, Ton gegen Ton, behandelt, in den fünfstimmigen kommen reichere, geschmücktere Bewegungen der Mittellstimmen und des Basses vor, nirgend jedoch aus der Hauptmelodie geschöpfte Nachahmungen; auch wird mit jeder Zeile in allen Stimmen durchweg abgeschlossen. Mit geringen Ausnahmen ist der Satz rein, klar, und wohlklingend, auch ist, nur zwei Fälle abgerechnet, die Hauptmelodie durchaus der Oberstimme zugetheilt: in dem 4st. Satz über die Melodie „In dich hab' ich gehoffet Herr“ und dem 5st. (auch von Michael Pratorius mitgetheilt,) über die Festweise: „Gelobet seyst du Jesus Christ“ führt sie der Tenor. In den Melodien finden sich zuweilen erhebliche Abweichungen von der gewöhnlichen Singart: so in der des Liedes „Nun bitten wir den heiligen Geist“ (S. 143) und „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“ (S. 248). Hin und wieder sind in der gewöhnlichen Singart erscheinende, einzelne Züge rhythmischen Wechsels, hier zu entschiedenem Gegeneinanderstellen des geraden und ungeraden Taktes geworden: so in den Melodien der Lieder „Erbarm dich mein o Herre Gott“ (S. 118) und „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (S. 182). Durchgehend vorwaltender 3theiliger Takt findet sich nur in der Melodie des Psalmliedes: Nun lob' mein Seel den Herren. Was die Tonarten der Melodien betrifft, so hat die weiche über die harte das Übergewicht; jene erscheint 30-, diese nur 21mahl. Am häufigsten das Dorische,

9mahl in dem Umfange von D, 6mahl in dem von G mit kleiner Terz; das Phrygische 6mahl, fünfmahl in seinem ursprünglichen Umfange (E), einmahl in dem verfehten (A mit kl. Secunde und Terz); 9mal das Aolische in dem Umfange von A. Das Mixolydische kommt nur in seinem ursprünglichen Umfange (G) vor, 5mahl; das Ionische 7mahl in dem von C, 9mahl in dem von F. Halbe Tonschlüsse finden wir nur bei den phrygischen Melodien; am häufigsten in der Form, daß der absteigende in der Oberstimme mit dem aufsteigenden in der Grundstimme verbunden wird. Nur in dem ersten Tonsatz des Buches, über die phrygische Weise des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ begegnet uns die unregelmäßige Begleitung des phrygischen, absteigenden Tonschlusses durch die kleine Terz und Quinte im Basse. Zuweilen wird die Melodie von der 2ten Stimme überschritten, meist bei den Schlußfällen. In einem einzelnen Falle, dem 4stimmigen Tonsatz der Melodie: „In dich hab' ich gehoffet Herr“ (S. 62) die (wie zuvor bemerkt ist) im Tenore liegt, bildet deren Schlußton auch die Grundstimme, indem der Bass von der Dominante aus in deren Octave hinauffpringt. Schlüsse durch den Quartfertenaccord und harten Dreiklang bei liegendem Basse begegnen uns zuweilen (Vater unser im Himmelreich, S. 181; Jesus Christus unser Heiland, der von uns ic. S. 191). Auch ist das Hinabspringen des Leittons in seine große Unterterz nicht selten. (S. 100, 105, 146, 183 ic.) Die Vorrede: „Geben zu Regensburg, am Tag Gregorii, Anno 1599“ enthält nichts Erhebliches. Der Meister bittet darin um Nachsicht für seine Arbeit; er will durch ihre Herausgabe ein früher gegebenes Versprechen erfüllen, und des „früheren mannichfaltigen Abschreibens derselben abkommen.“

#### D. Vermischtes.

Zu Seite 65. Glarean giebt den 4stimmigen Tonsatz Adams von Fulda über die Melodie des hier angeführten Liedes „Ach Hilf mit Leid“ ic. S. 262. 263 seines Dodecachordon, mit den von ihm unterlegten lateinischen Worten: O vera lux et gloria altissimi patris, Jesu redemptor humanae gentis etc. (S. Seite 261 ebend.)

Zu Seite 116. Der hier Johann Bert genannte Tonsetzer (zufolge der in der Anmerkung \*) angeführten Überschrift in L. Eossi's Psalmodia) dürfte jener Johann Bertram seyn, von dem ein Lobgedicht jenem Werke voransteht, überschrieben: Elegia Johannis Bertrami Cell. Cantoris Luneburgensis.

Zu Seite 156, Zeile 4. Statt: „Beide Lieder“ ist richtiger zu lesen: „Diese drei Lieder.“

Zu Seite 255. Es ist zu bemerken, daß die Strophen der hier genannten beiden Lieder: „Du o schönes Weltgebäude“ und „Alle Menschen müssen sterben“, der des 25ten der calvinischen Psalme nicht völlig übereinstimmen. Diese hat in ihrem Abgesange verschränkte Zeilen (7. 8. 7. 8), jene dagegen Zeilenpaare (8. 8. 7. 7).

Zu Seite 358, Zeile 5. Ist genauer statt: „Dorische“, Hypodorische zu lesen.

## II. Zum zweiten Theile.

### 1. Das Lied: „Der Bräut'gam wird bald rufen“ betreffend.

(Zu Seite 64. 66. 73 u. ff.)

Melchior Frank ist nicht Dichter jenes Liedes; bei dieser Annahme war ich durch den, in seinen Angaben der Urheber älterer Lieder sehr unzuverlässigen Wegel getäuscht. Das Lied gehört Johann Walter, zwar nicht in der Folge seiner Strophen, doch in jeder einzelnen derselben, welche alle seinem „geistlichen und christlichen Bergkreihen: Herzlich thut mich erfreuen“ entlehnt sind.

Ich lernte diesen zuerst ohne seinen Anhang kennen, der den 25 Strophen desselben, unter der Aufschrift: „des Dichters Zugabe“ noch 9 andere hinzufügt. Die vier letzten Strophen dieses Anhangs erscheinen nun in M. Franks Rosengarten als ein selbständiges Lied, mit der älteren Singweise dieses Meisters; und da dieser in anderen Fällen den Dichter und Sänger in sich vereinigt, so konnte dem, mit der Zugabe Walters Unbekannten, leicht die Voraussetzung entstehen, daß es auch hier sich so verhalte, und er wurde darin durch Wegels Versicherung bekräftigt.

In ganz anderer Gestalt tritt später, nach Melchior Franks Tode, das Lied in dem ersten Theile des Gothaischen Cantional's (1646) mit einer 2ten Melodie dieses Meisters uns entgegen. Die Quelle aus der beides geschöpft worden, ist dort zwar nicht angegeben, doch erschien dieses geistliche Melobienbuch nur wenige Jahre nach Franks Hingange, in seinem Vaterlande, unfern des Ortes seiner letzten Thätigkeit, und es ist kaum zu bezweifeln, daß die neue Weise, die wir hier finden, ihm wirklich angehört, daß die Gestalt in der das Lied uns hier begegnet, die Einwirkung seiner Hand erfahren hat. Es wird hier nämlich nur die 6te Strophe der Zugabe Walters, als beginnende gegeben; alle übrigen sind seinem Liede selbst entlehnt, in einer Zusammenstellung die das Gegebene leicht als ein ganz Neues erscheinen lassen, und über seinen Ursprung täuschen kann. Es folgen nämlich der 6ten Strophe der Zugabe (der 31sten, wenn man diese mit dem Liede als ein Ganzes betrachtet) nunmehr die 8te, 9te, 16te, 18te, 17te und als Schluß die 13te des Walterschen Bergkreihens. Mit diesen 7 Strophen in der angegebenen Folge, und mit Franks späterer Melodie, erscheint das Lied noch 1741 in Freilingshausens Gesangbuche (Nr. 1425), und wer das Waltersche sich nicht fest eingeprägt hat, kann durch eine solche Umstellung, und die veränderten Beziehungen der einzelnen Strophen, leicht zu dem Glauben verleitet werden, ein ganz neues vor sich zu haben.

Dennoch glaube ich nicht zurücknehmen zu dürfen, was ich an den angeführten Stellen über Franks Gemüthsrichtung mit Bezug auf dieses Lied, und in der unrichtigen Voraussetzung seiner Urheberschaft gesagt habe. In der Zusammenstellung wie wir es bei ihm finden, ist es in der That sein; es drückt sein Verhältniß aus zu dem ursprünglichen, aus dem er schöpfte, es bleibt ein treuer Spiegel seiner Seelenstimmung, die er in den beiden von ihm dazu erfundenen Singweisen noch bestimmter ausgeprägt hat.

### 2. Zu dem zweiten Abschnitte des ersten Buches: „die Preussische Confschule.“

Durch meine Anwesenheit in Preußen im vergangenen Sommer (1844) lernte ich eine Sammlung älterer Conswerke kennen, von der ich, wegen ihrer Wichtigkeit für die Geschichte der Conkunst in jenem Lande, hier einige nähere Nachricht zu geben habe.

Schon im 6ten Abschnitte des zweiten Buches im ersten Theile, und in dem oben genannten, gedachte ich der in der Hauptstadt Preußens befindlichen Sammlungen von Gelegenheitsmusiken Preussischer Tonkünstler des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die dort, theils auf der Universitätsbibliothek, theils der Wallenrodt'schen, theils im Geheimen Archive aufbewahrt werden, und die, über Lebensverhältnisse jener Zeit uns erwünschte Auskunft gebend, zugleich die ältesten und zuverlässigsten Quellen sind für manche später kirchlich gewordene Lieder und Melodien. Ohnerachtet nun in den bedeutenderen Städten Preußens, zumahl Danzig und Elbing, den Hauptplätzen für Musikdruck und Musikhandel in früherer Zeit neben Königsberg, namhafte Sammlungen alter Tonwerke sich finden, so ist doch ihr Besiz an dergleichen Gelegenheitsgesängen nur gering, und ich glaubte schon voraussetzen zu dürfen, daß Königsberg allein hierin sich auszeichne. Es wird jedoch darin durch die Sammlung einer Landstadt Preußens noch übertroffen, deren Zusammenstellung diese lebiglich dem Eifer und der Kunstliebe eines dortigen Cantors im 17ten Jahrhunderte verdankt.

Johann Crone, Cantor der Kirche und Schule zu Wehlau in Ostpreußen um die Zeit des Stobäus, war ein eifriger Sammler von Tonwerken seines und des vorangehenden Jahrhunderts, namentlich Preussischer Meister. Dadurch hatte er einen, wenn auch nicht der Zahl, doch dem Inhalte nach reichen Besiz derselben erworben, und wünschte ihn der Stadt zu erhalten, die, war sie vielleicht auch nicht sein Geburtsort — wovon wir nicht unterrichtet sind — doch von ihm als väterliche betrachtet wurde. Seine ganze Sammlung verließ er der dortigen Kirche; aber er vermochte auch dortige Bürger, Dasjenige was sie an bedeutenderen Tonwerken besaßen, derselben ebenfalls zum Geschenke zu machen, damit es nicht im Besitze Einzelner verloren gehen, sondern dem öffentlichen Gebrauche erhalten bleiben möge. So entstand die noch gegenwärtig in Wehlau befindliche Sammlung, die, wenn sie auch im Wechsel der Zeiten durch ungünstige Ereignisse einige Verluste erlitten hat, doch zum größesten Theile vollständig erhalten geblieben ist. Auf den Gehammtinhalt der ganzen Sammlung einzugehen, ist hier nicht der Ort; nur Einiges aus derselben habe ich zu erwähnen, als von Wichtigkeit für kirchlichen Gemeinde- und Kunstgesang in Preußen.

Von gedruckten Werken nenne ich zuerst eine Sammlung von 74 Gelegenheitsgesängen, meistens von Eccard und Stobäus, aus dem Zeitraume zwischen den Jahren 1584 bis 1613, die meisten aus den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts, größtentheils zu fünf Stimmen. Sie sind Eccards „neuen Liedern mit 5 und 4 Stimmen, Königsberg 1589,“ beigegeben. Eine zweite Sammlung solcher Gesänge, zahlreicher noch als die genannte — sie enthält deren 218 — steht selbständig da, und umfaßt den Zeitraum vom Jahre 1591 bis 1647. Verbinden wir diese beiden Sammlungen mit den gleichartigen zu Königsberg, so gewähren sie einen reichen Schatz für die Forschung. Das Bilden und Schaffen der Preussischen Tonschule in einer bestimmten Richtung, während mehr als eines halben Jahrhunderts, der Zeit ihrer höchsten Blüthe, liegt, neben allen Hauptwerken der vorzüglichsten Meister derselben, in seltener Vollständigkeit vor uns; wir sehen es an Ereignisse damahliger Gegenwart sich lehnen, können bedeutendere Persönlichkeiten durch alle Stufen ihres Lebens verfolgen, und müssen wir auch an mancher trocknen Reimerei, die dem Tonmeister nur zu bloßem Nachwerke Gelegenheit geben konnte, vorübergehen, so finden wir ihn doch wiederum durch wahre Dichtung, oder durch anziehende Verhältnisse erwärmt, auf der Höhe seiner Kunst.

Beide Wehlauer Sammlungen, und die Königsberger, geben, — die Tonsätze abgerechnet,

die ihnen gemeinschaftlich sind — von Eccard 70 Gelegenheitsgesänge (49 liebhafte Sätze, 20 lateinische Motetten und ein deutsches); von Stobäus 264 (149 liebhafte Sätze, 70 deutsche und 45 lateinische Motetten). Von den beiden Häuptern der Preussischen Tonschule besitzen wir in ihnen also die bedeutende Anzahl von 334 Tonsätzen von 4 bis 8, 10 und 12 Stimmen, die meisten zu deren fünf. Neben diesen gedruckten Sammlungen verdienen aber noch, als gleich schätzbare, zwei handschriftliche unsere Aufmerksamkeit; die eine Motetten, die andere Kirchengesänge enthaltend. Beide rühren von der eigenen Hand des wackern Johannes Crone her; doch bleibt uns hier allein über die letzte derselben näher zu berichten. Sie führt den Titel: *Cantica, omnibus per totum annum festis diebus sacra, conscripta Anno 1647 a Johanne Cronio, Scholae Welawiensis Cantore; und den Denkspruch*

*Non vox, sed votum, non musica chordula, sed cor,*

*Non clamans, sed amans, psallit in aure Dei.*

Einhundert und sieben und siebenzig Tonsätze sind in ihr enthalten: 61 von Eccard, 65 von Stobäus, zum größten Theile aus den Chorälen und Festliedern beider zusammengelesen; drei von Johann Croker, dem Nachfolger Eccards im Amte des Preussischen Capellmeisters; fünf von Johann Weichmann, eben so viel von Heinrich Albert, und je einer von Drazio Vecchi, Antonio Scandelli, Antoine Boeffet, und Johann Herrmann. Der, als dem Seth Calvisius angehörend, im ersten Theile dieses Werkes mitgetheilte Tonsatz über die Singweise des Osterliedes „Heut triumphiret Gottes Sohn“ (Nr. 58) trägt hier Nr. 50, in der Bassstimme) den Namen Eccards. Diese Angabe, erst 36 Jahr nach dem Tode dieses Meisters erscheinend (1647), möchte auf einem Irrthume beruhen, zumahl auch Michael Altenburgs „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf“ (Nr. 74) hier dem Stobäus zugeschrieben wird, von dem dieser Tonsatz urkundlich nicht herrührt. Beide sind daher auch der zuvor angegebenen Zahl der jenen Preussischen Meistern wirklich angehörenden nicht mit beigerechnet worden. Doch war, vornehmlich was den älteren dieser Tonsätze betrifft, jener Angabe nicht vorüberzugehen, weil Seth Calvisius auch wohl fremde Tonsätze neben den seinigen aufgenommen hat, ohne deren Urheber zu nennen, und möglicherweise eine ältere Handschrift oder ein früherer Druck dem wackeren Cantor Crone, unserem Sammler, vorgelegen haben kann, durch welche er bestimmt wurde, Eccard zu nennen. Den übrigen Tonsätzen fehlt jede Namensbezeichnung, doch erkennen wir unter diesen noch zwei von Michael Altenburg (27. 31; „Die gute Wahr' o Christenheit“, und „Aus Jacobs Stamm ein Stern so klar“ ic.); einen von Bartholomäus Gese (79; „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“); ja, einen von Johann Walter (11; „Joseph lieber Joseph mein“ ic.). Der 165ste und 170ste unter diesen Sätzen, jener über die Melodie des Liedes: „Wachet auf ruft uns die Stimme“, dieser über die jenes andern: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, könnten, der gewandten und fließenden Stimmführung nach, bei Reichthum der aus den Grundweisen geschöpften Nachahmungen, von Conrad Matthäi\*) herrühren, an den sie oft erinnern.

Recht deutlich geht aus dieser Sammlung hervor, wie großen, allgemeinen Beifall Eccards Festlieder damals in Preußen genossen. Schon in Stobäus' späterer Ausgabe derselben bemerkten

\*) S. den ersten dieser Tonsätze unter den Notenbeilagen, Nr. 224.

wir, daß man ihren Kreis dadurch zu erweitern gesucht habe, daß den beliebteren unter den Gelegenheitsgesängen des Meisters von gleichem Style, geistliche Texte unterlegt wurden, oft mit vielem Glücke, so daß bei vielen die Unterlegung als solche kaum zu erkennen gewesen wäre. \*) In Crone's Sammlung ist dies noch mit zehn andern der Fall (Nr. 23. 26. 29. 35. 45. 78. 81. 83. 87. 153), deren ursprüngliche Lieder wir in den Wehlauer und Königsberger gedruckten Sammlungen wiederfinden. Nur einer dieser Sätze (Nr. 45: „Hört an das bitter' Leiden“) begegnet uns schon in den Festliedern (Th. I. Nr. 3) mit dem Liede „Der große Tag des Herren“, und hat durch Crone eine zweite Unterlegung erfahren. Abgesehen von Entlehnungen solcher Art, erscheinen hier auch ursprünglich Festliedern Eccards angehörige Sätze mit doppelten Texten. So ist dem 5stimmigen Tonsatz, der in den Festliedern (Th. II. Nr. 8) dem Himmelfahrtsliede eignet: „Freut euch ihr Christen alle, der Siegsfürst Jesus Christ ic.“ \*\*) hier (unter Nr. 15) folgendes Lied anbequemt:

Gar lustig jubiliren  
die lieben Engelein,  
ihr' Cantorey sie zieren  
mit ihren Stimmelein,  
Und singen allzumahl:  
Gott dir sei Preis und Ehre,  
dein Friede sich vermehre,  
dein Rath der Welt gefall ic.

ein Lied, dessen Melodie auch in späteren Preussischen Gesangbüchern, namentlich noch bei Rogall, für andere Lieder in Bezug genommen wird, womit wohl auf die hier aufgenommene Eccards hingedeutet seyn könnte. Ohne Zweifel gehört diese aber dem Himmelfahrtsliede von Peter Hagen ursprünglich an; schon der großartige rhythmische Schwung ihres Aufgesanges — der in der hier gewählten rhythmischen Aufzeichnung statt der gebräuchlicheren taktischen sich bestimmter hervorhebt — deutet darauf. Ob sie nun diesem, ob ihrem melodischen Fortschritte, der neben einiger Fremdartigkeit zugleich als kühn und belebt sich darstellt, ihre Beliebtheit verdanke, müssen wir unentschieden lassen. \*\*\*) Daß mit Stobäus' Melodien und Tonsätzen ein Ähnliches geschehen sei, habe ich in dieser handschriftlichen Sammlung nicht gefunden. Auch konnte ich unter der beträchtlichen Anzahl seiner gedruckten

\*) S. Theil I. Seite 447.

\*\*) S. Beispiel Nr. 223.

\*\*\*) Erst unter Nr. 59 erscheint in Crone's handschriftl. Sammlung diese Melodie mit dem Liede, welchem sie in den Festliedern eignet; dann noch ein drittesmahl (Nr. 64) mit einem gleich anhebenden, aber nun zu einem Weihnachtsliede umgestalteten: „Freut euch ihr Christen alle, Gott schenkt euch seinen Sohn“ ic.

Die Strophe des Liedes ist die des bekannten Helmbold'schen „Von Gott will ich nicht lassen“ dessen gebräuchliche Melodie wir (Th. I. S. 422. 423) Eccard zugeschrieben haben. Bei Crone erscheint diese nebst Eccards Tonsatz (Nr. 156) zu Paul Eber's Liede „Helft mir Gotts Güte preisen“ und ein zweitesmahl (Nr. 20) mit einem Tonsatz Johann Crokers, welcher, der Anlage jenes ersten durchweg sich anschließend, nur die Unebenheiten zu vermeiden sucht, die wir bei ihm — einem voraussetzlich früheren des Meisters — noch finden. Sollte hier nicht ein Bestreben des jüngeren Tonkünstlers zu erkennen seyn, der Singweise seines Vorgängers mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, als es von diesem in seinen frühern Jahren geschehen war, und nicht darin ein mittelbares Zeugniß für dessen Urheberschaft gefunden werden können?

Gelegenheitsgefänge, außer dem Seite 119 des vorliegenden 2ten Theiles angegebenen Falle, nur noch 2 auffinden, wo er dergleichen Sätze mit geistlichen Texten versah, und sie seinen Festliedern einverleibte. Das im ersten Theile derselben (I. 18) befindliche Lied Peter Hagens auf den Tag der heil. drei Könige: „Wir danken dir, Herr, insgemein für deines lieben Wortes Schein“ ist einem Tonsatz unterlegt, den Stobäus im Jahre 1612 für die Vermählung Matthes Rebeler's mit Esther, Wittwe Stadien versertigt hatte, zu dem Liede eines unbekannten Dichters: „Was Gott der Herr in seinem Rath ganz wunderbar beschlossen hat.“ Eben so gehört Melodie und Tonsatz des Valentin Thilo'schen Liedes auf das Fest der Verkündigung Maria: „Dies ist der Tag der Fröhllichkeit, den Gott selbst hat bereitet“ (Festl. I. 23) ursprünglich einem für die Vermählung Wilhelms von Zellen mit Hedwig, Wittwe Fruben (11ten Februar 1619) bestimmten Liede: „Die Lieb', der Wein, die finstre Nacht“ 1c. Endlich lernen wir aus der größeren von den zuvor erwähnten gedruckten Sammlungen noch das Alter des Gesanges kennen, mit welchem Stobäus die Ausgabe seiner Festlieder beschließt: „Nun danket alle Gott, der große Dinge thut“ (nach Sirach, Festl. II. 35), und der hier in einzelner Drucke sich findet. Stobäus setzte ihn zufolge desselben für das Hochzeitfest Johann Schimmelpfennigs mit Sophie Schwarz (12. Februar 1635). Auch von Artomedes' durch Eccard gesetztem Neujahrsliede „Nachdem die Sonn' beschlossen“ 1c. (Th. I. Nr. 150 der Beispiele) findet sich hier ein einzelner Druck aus dem Jahre 1600, bei Georg Osterberger zu Königsberg erschienen, des Titels: „Gebetlein Umb ein gnediges glückseliges Neues Jahr. Zu ehren vnd Underthänigstem Gefallen Unser Hochlöblichen Gnedigsten Herrschaft der Herzoge in Preußen, Vnd ihrer fürstlichen Gemahlen, Auch der löblichen fürstlichen Regierung 1c.“ Es wird daher in dem Drucke von 1598 (den zu ermitteln ich fortwährend fruchtlos bemüht war) nicht enthalten gewesen seyn.

Außer Demjenigen, was wir über die Häupter der Preussischen Tonschule aus diesen Sammlungen lernen, geben uns namentlich die Wehlauer noch einige achtbare Proben von der Kunstfertigkeit anderer in Preußen thätigen Tonkünstler, die wir in unserem Berichte über jene Schule zu nennen bisher nicht Gelegenheit hatten. Was wir über diese erfahren, stehe zum Schlusse noch hier, nicht als nothwendige Ergänzung, sondern als vielleicht nicht unwillkommene Zugabe. Am häufigsten (neunmahl) erscheint Paul Emmelius, aus Mittenwalde in der Mark, als Cantor der Altstadt Königsberg (1587), im folgenden Jahre (1588) auch als Collaborator an der dortigen Schule; ferner in den Jahren 1591, 1592, 1604, 1607, 1608, 1609; zwischen diesem Jahre und 1616 wird er von seinen Ämtern abgetreten seyn, denn um 1618 nennt er sich nur noch „Mitbürger der Altstadt“, und um 1616 tritt, wahrscheinlich als sein unmittelbarer Nachfolger, Jonas Zornicht aus Hohenstein in Preußen, als Cantor der Altstadt auf, den wir als solchen dann in den Jahren 1624, 1627 wiederfinden. Heinrich Theoboricus (Dietrich?) aus Haina in Meissen erscheint 1619 als Cantor der Kirche und Schule zu Lobenicht, nur dieses einmahl; eben so einmahl nur: Michael Weyda, Organist zu Danzig (1635); Martin Raphun aus Pommern, Organist und Schuliener in Elbing (1616); Joachim Lang, Cantor der Schule zu Eylau in Preußen, seiner Vaterstadt (1609); zweimahl (1604, 1608) Johann Gelscher, Componist in Thorn. Als Capellverwandten begegnen wir um 1585 dem Bayern Georg Furtter, „Fürstlicher Durchlaucht in Preußen Tenoristen“, und Barthold Schulze (1617), „Churfürstl. Brandenburgischem Musicus“



und Instrumentisten“; ohne Angabe ihrer Lebensstellung, nur als in Preußen thätig, und dort Konzäge in den Druck gebend, erscheinen: Valentin Huzmann (aus Gerstädt in Sachsen) 1598, 1599; Caspar Heise, 1611, 1612; Johann Prätorius, aus Insterburg in Preussisch Litthauen, in Gemeinschaft mit Abraham Döring, 1619; endlich Jacob Gyalbus „Crosna Silesius“ (1627). Das gemeinsam Auszeichnende der Preussischen Tonkünstler jener Zeit (zwischen 1585 und 1635) finden wir bei allen diesen Meistern wieder, mehr oder weniger ausgebildet; was uns von den Einzelnen unter ihnen hier geboten wird, ist theils zu wenig, um über diese ein selbständiges Urtheil zu fällen, theils gewährt es uns die Überzeugung, daß sie allerdings achtbare, allein nicht vor andern ausgezeichnete Tonkünstler gewesen sind.

Ein wichtigeres Besizthum der Wehlauer musikalischen Bibliothek ist die Passion des Capellmeisters Johann Sebastiani, deren Seite 135. 136. 145 dieses 2ten Theiles vorübergehend gedacht ist. \*) Sie umfaßt die Erzählung von dem Leiden, Sterben, und Begräbnisse des Herrn, wie der Evangelist Matthäus im 26sten und 27sten Capitel, bis zu dessen 66stem Verse einschließlic, sie vorträgt. Dieser Erzählung geht eine kurze Symphonie voran von den bei der Begleitung des Ganzen angewendeten Instrumenten, 2 Geigen, 4 Violon und dem Grundbasse, der sich ein kurzer 5stimmiger Chor anschließt, über die Worte: „Hört das Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo.“ Geschlossen wird das Ganze zunächst durch ein, in ähnlicher Art vorgetragenes Dankgebet: „Dank sei dem Herrn, der uns erlöst hat durch sein Leiden von der Hellen“; sodann durch ein „Danksagungs - Liedchen für das bittere Leiden Jesu Christi, welches nach der Predigt, ganz zum Beschluß, nach den Collecten kann gesungen werden: Was soll ich liebster Jesu dir ic.“ von 5 Strophen, deren erste vier die Oberstimme allein mit Begleitung der 4 tiefen Violon zu singen hat, die 5te aber von allen singenden und klingenden Stimmen auszuführen ist. Instrumentalsymphonien lehren nur 2mal wieder: hinter B. 37 des 26sten Capitel, und an dessen Schlusse, nach Petrus' Neue über seine Verleugnung des Herrn, hinter den Worten: „Und weinte bitterlich.“ Die Erzählung des Evangelisten, mehr arienhaft als eigentlich recitativisch gehalten, wird bei hervortretenden Stellen, theils durch die beiden Geigen und eine Bassviol, theils durch 3 Violon begleitet; so auch die Reden des Herrn und der Mithandelnden. Für die s. g. Turbae werden stets alle Instrumente angewendet.

Die eingestreuten Choralverse, deren Anwendung bei dem nach herkömmlicher Weise gesungenen Vortrage der Leidensgeschichte mir zum erstenmale hier vorgekommen ist, wiewohl Ähnliches in gleichem Sinne früher schon durch Hammerschmidt geschehen war, werden nur von der Oberstimme zu der Begleitung von 4 tiefen Violon gesungen. Es zeugt von der fortwährenden Verehrung welche Eccard, mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, in Königsberg genoß, daß die Melodiken jener Lieder, so weit dieser Meister sie in seinen Choralgesängen gesetzt hat, hier durchaus mit seinen Konzägen erscheinen, mit alleiniger Ausnahme von der des Liedes: „O Lamm Gottes unschuldig“

\*) Ihr vollständiger Titel lautet: Das Leiden und Sterben unsern HERRN und Heylandes Jesu Christi, In eine recitirende Harmoni von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem Basso continuo gesetzt, Worinnen zu Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet, und dem Texte accomodiret worden, von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestattem Capell-Meister in Preußen, Johanne Sebastiani, Vinaria Thuringo. Königsberg, Gedruckt durch Friedrich Neumann 1672, in Vertegung des Autors.

und der 4 ersten Zeilen der Weise des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“, welche Sebastiani neu gesetzt hat, eben wie die bei Eccard nicht vorkommenden der Lieder: „In dich hab' ich gehoffet Herr (Herr meinen Geist befehl' ich dir)“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“, von denen die erste, der gebräuchlichen Kirchenweise nicht übereinstimmende, auch von ihm neu erfunden zu seyn scheint. Diese Lieder sind ohne Ausnahme an den schicklichsten Orten eingeschaltet. So folgt unter andern den Worten (Matth. XXVI. 36) „daß ich dort hingehe und bete“, der Vers: „Vater Unser im Himmelreich“; jenen andern: (Ebb. B. 42) „so geschehe dein Wille“ der folgende, 4te des gedachten Liedes: „Dein Will' gescheh, Herr Gott, zugleich“; dem wilden Rufe: (Ebb. 66.) „Er ist des Todes schuldig“ das Bettlied: „O Lamm Gottes unschuldig“ u. s. w. Die Ausführung bei dem Gottesdienste des Charfreitags wird ohne Zweifel einen ernsten, würdigen Eindruck hinterlassen haben; der Meister bemerkt: nach dem Verse: „Erbarm dich mein o Herre Gott“ (am Schlusse von Matth. XXVI. 75) und dem 3ten des Liedes „O Lamm Gottes unschuldig“ der den Worten (Matth. XXVII. 31) „und führten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten“ sich unmittelbar anschließt, sei es gewöhnlich gewesen, daß der Geistliche, vor den Altar tretend, einen Passionstext verlesen habe, wahrscheinlich aus den Psalmen oder dem Jesaias, die Weissagungen des alten Bundes so in Verbindung bringend mit der evangelischen Erzählung, deren Gegenstand der Tonkünstler den Hörern als ein eben Gegenwärtiges vor die Seele führte. Diese Behandlungsweise, durch welche die späteren Meister der Preussischen Tonschule, die Verehrung gegen ihr Haupt treu bewahrend, doch nun auch eingetreten waren in die neue Richtung geistlicher Tonkunst, scheint Sebastiani mit besonderer Vorliebe geübt zu haben; er schreibt am Schlusse seines Vorworts „An den günstigen Music = liebenden Freund und Directorem: Auf diese recitirende und dergleichen nach heutiger Manier eingerichtete, auch mit Kirchen = Liedern aufgezeiherte Concert = Art habe ich durchs ganze Jahr, sowohl auf Sonn = als Festtage, in deutscher Sprache die Evangelia gesetzt. Wenn sich nun ein Liebhaber zum Verleger finden wollte, möchte ich sie, GOTT zu Ehren und der Kirchen zum Besten gern herausgeben“ &c.

Zugeeignet ist das Werk, ohne Tages und Jahresangabe, dem großen Churfürsten, Friedrich Wilhelm, und besungen durch eine Dichterin, für deren Lieder Sebastiani kurz darauf Melodien und Tonsätze erfand: Gertraut Möllerin, geborne Eiflerin.

Endlich gewährte mir Beblau, was ich in Deutschland vergebens gesucht hatte: die eigene Anschauung von Johann Martin Ruberts Musikalischer Seelenerquickung. \*) Dieses Werkchen enthält 12 Gesänge, einen zu einer Stimme, 6 zu deren zwei, 4 zu dreien, und einen vierstimmigen, mit Instrumentalbegleitung, meist von Geigen, denen nur zuweilen ein Fagott, und ein oder zwei Zinken hinzutreten. Von den in Glittners Beckerlein aufgenommenen Liedern Ruberts ist hier keines zu finden. In seiner Widmung: „An den kunstliebenden Music = Freund“ sagt der Meister: „die vieler Arth schöner Texten, so von hiesigen Orths, als auch andern Gottesgelahrten Männern in

---

\*) Der vollständige Titel dieses Werkes lautet: Musikalische Seelen = Erquickung, Auf Hochgelehrter Männer Predigten entlehnt, und mit 1. 2. 3. 4 Vocal = Stimmen, und 2. 3. 4. 5. 6 Instrumenten, nebst dem Basso Continuo auf besondere Dialogen = Arth gesetzt, Von Johann Martin Rubert von Nürnberg, Musico und bestaltem Organisten der Haupt = Kirchen S. Nicolai in Straßburg. Straßburg, In Verlegung des Autoris, Gedruckt daselbst durch Joachim Reumann, Im Jahre 1664.

ihren Geistreichen Predigten gebraucht, haben mich dazu angefrischet“, und man wird allerdings namentlich an Dillherr durch die Art erinnert, wie Rubert die Worte für seine Gesänge gewählt und geordnet hat. Bald steht ein Spruch der Schrift in der Mitte seines Tonsatzes, durchwoben mit Gesängen geistlicher Lieder, oder auch nur frommen Reimzeilen; bald flechten sich Schriftsprüche zwischen die Zeilen der Strophe eines Festliedes, bald bietet er einen einfachen Kranz frommer reimloser Sprüche, oder läßt von solchen einen Denkreim umkränzen, wie

Rühmen, richten, rächen, rathen,  
sind alleine Gottes Thaten.

Was wir durch Hammerschmidt angebahnt sahen, setzt sich bei ihm in eigenthümlicher Weise fort, durchgängig in der Form des geistlichen Concerts bei den Sprüchen, der geistlichen Arie bei den Liedstrophen und Reimzeilen. Gewidmet hat er sein Werk Bürgermeistern und Rath Nürnbergs, seiner Geburtsstadt; Hamburgs, Leipzigs, der Orte, wo er länger verweilte; Stralsunds, seines letzten Wohnorts. Er habe sich erkühnt (sagt er) in dieser „sehr weit aussehenden Türkischen Säblung“ seine Gabe zum Drucke zu befördern; denn es sei Zeit „Gott anzurufen, zu beten, zu dichten, zu singen, daß er uns nicht wolle in den türkischen blutigen Grimm kommen lassen, vielmehr eifrig betend und singend anzuhalten, daß die liebe in Gefahr schwebende Christenheit gnädigst errettet und beschützt werden möchte“, zu welchem Ende er bisher seine Zeit willig angewendet habe. Wir erhalten hier auch sein in Kupfer gestochenes Bildniß, mit der Umschrift: Aet. 49. Anno 1663; er war also 1614 geboren.

# Inhaltsverzeichnis.

## Erstes Buch.

### Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts.

|  |       |     |
|--|-------|-----|
| Einleitung.....  | Seite | 1   |
| Erster Abschnitt. Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts in Sägern und Sängern des beginnenden siebzehnten..... | "     | 6   |
| Christoph Thomas Balliser.....   | Seite | 8   |
| Johann Göbel.....  | "     | 14  |
| Erhard Bobenschaß.....   | "     | 15  |
| Martin Zeuner.....   | "     | 21  |
| Johann Andreas Herbst.....   | "     | 24  |
| Johann Jeep.....   | "     | 27  |
| Moriz, Landgraf von Hessen.....  | "     | 28  |
| Melchior Frank.....  | "     | 50  |
| Michael Altenburg.....   | "     | 78  |
| Bartholomäus Helber.....   | "     | 87  |
| Matthäus Apelles von Löwenstern.....   | "     | 92  |
| Zweiter Abschnitt. Die preussische Tonschule.....  | "     | 102 |
| Johann Stobäus.....  | Seite | 103 |
| Heinrich Albert.....   | "     | 136 |
| Conrad Matthäi.....  | "     | 150 |
| Johann Reichmann.....  | "     | 151 |
| Georg Hude.....  | "     | 151 |
| Christoph Kaldenbach.....  | "     | —   |
| Thomas Strutius.....   | "     | 152 |
| Georg Weber.....   | "     | 154 |
| Dritter Abschnitt. Die Berliner geistlichen Säger.....   | "     | 159 |
| Johannes Grüger.....   | Seite | 159 |
| Jacob Pinke.....   | "     | 183 |
| Johann Georg Ebeling.....  | "     | 184 |

## Zweites Buch.

### Die Einflüsse Italiens auf den deutschen evangelischen Kirchengesang.

|  |       |     |
|--|-------|-----|
| Einleitung.....  | "     | 196 |
| Erster Abschnitt. Die frühesten Träger und Vermittler italienischer Einflüsse..... | "     | 198 |
| Michael Prätorius.....   | Seite | 198 |
| Heinrich Schütz.....   | "     | 207 |
| (S. auch den sechsten Abschnitt, Seite 614.)                                       |       |     |
| Zweiter Abschnitt. Die Obersächsischen und Thüringischen Säger und Säger.....      | "     | 230 |
| Johann Herrmann Schein.....  | Seite | 231 |
| Johannes Rosenmüller.....  | "     | 241 |
| Andreas Hammerschmidt.....   | "     | 249 |
| Georg Neumark.....   | "     | 285 |
| Johann Rudolf Ahle.....  | "     | 296 |
| Johann Georg Ahle.....   | "     | 328 |
| Wolfgang Carl Briegel.....   | "     | 342 |
| Dritter Abschnitt. Der Rist'sche Sägerkreis.....                                   | Seite | 360 |
| Johann Schop.....  | Seite | 361 |
| Heinrich Pape.....   | "     | 373 |
| Peter Meier.....   | "     | 376 |
| Jacob Kortkamp.....  | "     | —   |
| Siegmund Gottlieb Stabe.....   | "     | 377 |
| Andreas Hammerschmidt.....   | "     | 381 |
| Jacob Schulz (Prätorius).....  | "     | 382 |
| Heinrich Scheidemann.....  | "     | 385 |
| Thomas Selle.....  | "     | 387 |
| Michael Jacobi.....  | "     | 400 |
| Christian Flor.....  | "     | 407 |
| Martin Colerus.....  | "     | 429 |

**Vierter Abschnitt. Ergänzendes über Sänger und Sger geistlicher Weisen, namentlich in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts; Vorandeutungen der Folgezeit**.....

|                                       |            |                                |       |
|---------------------------------------|------------|--------------------------------|-------|
| Johann Hilkebrand.....                | Seite 441  | Michael Frank.....             | " 473 |
| Johann Neukranz.....                  | " 442      | Peter Frank.....               | " 475 |
| Sophie Elisabeth, Herzogin von Braun- |            |                                |       |
| schweig = Wolfenbüttel.....           | 446 u. 484 | Werner Fabricius.....          | " 477 |
| Johann Erasmus Kindermann.....        | Seite 447  | Paul Becker.....               | " 481 |
| Johann Michael Dillherr.....          | " 450      | Christoph Peter.....           | " 489 |
| Heinrich Schwemmer.....               | " 456      | Titus Fischer.....             | " 497 |
| Paul Heinlein.....                    | " 457      | Johann Ulrich.....             | " 498 |
| David Schedlich.....                  | " —        | Johann Wolfgang Frank.....     | " 500 |
| Georg Caspar Becker.....              | " —        | Heinrich Krohn.....            | " 504 |
| Abrecht Martin Lunsenbrfer.....      | " 458      | Georg Joseph(i).....           | " 508 |
| Johann Lhner.....                    | " 461      | Knorr von Rosenroth.....       | " 512 |
| Johann Martin Rubert.....             | " 463      | Joachim Neander.....           | " 516 |
| Johann Glittner.....                  | " 467      | Georg Christoph Strattner..... | " —   |
| Sebastian Frank.....                  | " 468      | Heinrich Georg Reuß.....       | " 522 |

**Fünfter Abschnitt. Die Melodienbücher des siebzehnten Jahrhunderts**.....

|                                  |           |                          |       |
|----------------------------------|-----------|--------------------------|-------|
| Peter Shr.....                  | Seite 535 | Thüring.....             |       |
| Gottfried Hopelius.....          | " 554     | Dilliger.....            |       |
| Christoph Sebastian Buchner..... | " 555     | Marold.....              | " 562 |
| Christian Daum.....              |           | Trümper.....             |       |
| Sebastian Knüpfer.....           |           | Sigillus.....            |       |
| Johann Schelle.....              |           | Musophilus Debekind..... |       |
| Martin Janus.....                | " 559     | Georg Winer.....         |       |
| Melchior Bschof.....            | " 562     | Christoph Demantius..... | " 563 |
| Heinrich Hartmann.....           | " —       | Melchior Leschner.....   | " 564 |
| Melchior Schramm.....            | " —       | Nicolaus Haffe.....      | " 574 |
| David Palladius.....             | " 562     | Lorenz Erhardi.....      | " 590 |
| Biereige.....                    |           | Brassicanus.....         |       |
| Valentin Hausmann.....           |           | Theodor Bldel.....      | " 593 |
| Kraus.....                       |           | Gregor Zuchino.....      |       |
| Volkmr Leisring.....            |           | Balthasar Musculus.....  |       |
| Samuel Michael.....              |           | Ludwig von Hornigk.....  |       |
| Benedict Faber.....              |           | J. D. Meier.....         | " 597 |
| Caspar Cramer.....               |           | Adam Drese.....          | " 603 |

**Sechster Abschnitt. Samuel Scheidt und Johann Pachelbel. Andeutungen über das Dr-**  
gelspiel bei dem evangelischen Kirchengesange im siebzehnten Jahr-

|                               |           |                       |       |
|-------------------------------|-----------|-----------------------|-------|
| Samuel Scheidt.....           | Seite 611 | Jacob Paix.....       | " 614 |
| Elias Nicolaus Ammerbach..... | " 613     | Johann Pachelbel..... | " 626 |
| Bernhard Schmidt.....         | " 614     |                       |       |

# Erstes Buch.

Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts.

## Einleitung.

Vier Perioden des evangelischen Kirchengesanges bezeichnete die allgemeine Einleitung zu diesen Blättern als solche, die unsere Darstellung zu umfassen haben werde. Die ersten zwei Bücher derselben haben die beiden frühesten dieser Zeitabschnitte zur Anschauung zu bringen versucht. Wohl dürfen wir sie Zeitabschnitte nennen; denn nicht allein füllen sie eines der denkwürdigsten Jahrhunderte aus, das sechzehnte, sondern dieses theilt sich auch nach dem Aufkeimen, dem Emporwachsen, nach der Blüthe des Gegenstandes unserer Aufgabe, in zwei fast gleiche Hälften. Eine stätig, in gleicher Richtung fortgehende Entwicklung läßt das Spätere als höhere Stufe des Früheren erscheinen; so entschied denn beides mit Recht die Umgrenzung der Bücher, die nun vollendet vor uns liegen. Ja selbst die gleiche Abtheilung, die in ihnen sich darstellt, erscheint gerechtfertigt. Verlangt man nach einer einzelnen geschichtlichen Thatsache als Grenze des ersten Buches, so finden wir als solche den Augsburger Religionsfrieden (1555), der um wenige Jahre nur über die Mitte des Jahrhunderts hinausreicht, und von dem an zuerst von einer anerkannten lutherisch-evangelischen Kirche im Gegensatz gegen die römische die Rede seyn kann. Wünscht man dagegen, es solle ein innerlich geschlossener, geschichtlicher Zeitraum durch den frühesten Theil der Darstellung umfaßt werden; so ist es das Leben Luthers, dessen Heimgang um wenige Jahre nur der Mitte des Jahrhunderts voranging (1546), ein Zeitraum, der durch die mächtige, persönliche Einwirkung dieses außerordentlichen Mannes eine bestimmte, von dem spätern eigenthümlich unterschiedene Färbung empfängt, einen Glanz, der sonst den Anfängen, wenn wir sie der Blüthe vergleichen, nicht zu eignen pflegt.

Mit gleicher Sicherheit konnten wir unsere Abtheilungen durch das Verhältniß der Kunst des Tonsetzes zu dem Gemeinegesange nicht bestimmen lassen. Denn so gewiß auch in der früheren Zeit das sinnreiche, oft grüblerische Zusammensügen, in der spätern das geistreiche, lebendige Entfalten des Tonsetzers das Bezeichnende ist; wie vermöchten wir den Zeitpunkt aufzuzeigen, wo Eines von dem Andern sich scheidet? weit hinauf dämmert dieses letzte bereits in die frühere Zeit, eine Weissagung dessen, was sich später erfüllen soll; lange noch reicht jenes erste hinab in die spätere, ein Zeichen dessen, was gewesen, und auch nicht sowohl aufhören, als eine neue tiefere Begeisterung erfahren soll. Eine solche Begeisterung,

vorbereitet in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, bahnt sich an mit dessen zweiter; unter den innern Kämpfen, welche diese während eines äußeren Friedens bringt, Kämpfe, deren Wesen die Einleitung zum zweiten Buche mit einigen Zügen darzustellen suchte, überwächst der geistliche Gesang, in engerem Sinn, die geistliche Dichtung, die Tonkunst gestaltet sich zu einer selbstständigen, den innern frommen Sinn der Evangelischen lebendiger als jene abspiegelnden Kunst.

Mit dem siebzehnten Jahrhunderte jedoch, an dessen Schwelle wir nun stehen, entscheidet das Früher oder Später, obwohl keinesweges einflußlos, doch nicht mehr wesentlich und unbedingt über die Abschnitte unserer Darstellung. Nicht mehr ist es, wie zuvor, eine, stätig entwickelte Richtung, die wir verfolgen können; es stehen deren zwei nun nebeneinander. Lange noch, und kräftig, waltet in diesem Jahrhunderte diejenige fort, die wir mit dem Ausgange des sechzehnten zu einer hohen Blüthe entfaltet sahen; von Italien her, mit dem Beginne des siebzehnten, bahnt sich eine neue an. In jener älteren war der kirchliche Gemeinegesang zu der Kunst des Vonsanges in ein bestimmtes, wesentliches Verhältniß getreten. Diese war in ihm sich selber zum Bewußtseyn gelangt, an ihm erstarkt; ihn hatte sie in das Kunstgebiet erhoben, seinen Geist, sein innerstes Wesen hatte sie zur Anschauung gebracht, in seinem Sinne zuerst einen eigenthümlichen, evangelisch-geistlichen Kunstgesang gezeitigt, während bis dahin der Sängerkhor, dem Schmucke des Gottesdienstes der jungen Kirche dienend, im Allgemeinen nur mit den Formen aufgetreten war, die bereits dem Kunstgesange der alten Kirche geeignet hatten. Darin fanden wir Johann Eccards großes Verdienst, darin beruht es wesentlich und unstreitig, dadurch begründet sich seine tiefe, immerwährende Bedeutung für die Geschichte der heiligen Kunst. Vor ihm, mit, und nach ihm, erscheinen Andere, die, dem Kunstgesange ein getrenntes Gebiet neben dem Gemeinegesange anweisend, diesem letzten die Kunst des Vonsanges unterordnen, und soweit nur sie mit ihm in Verbindung bringen mögen, daß sie ihn nothdürftig in das Gebiet der Kunst erhebe und darin erhalte, ihn trage und leite; Solche, denen das Entfaltende also für ihren Zweck hinter dem Passenden und Schicklichen, der Fassungskraft einer nicht eben weit vorgeschrittenen Gemeine Angemessensten zurückstehen muß. Dieser mehr praktische als eigentlich künstlerische Sinn wurzelt zwar bereits im sechzehnten Jahrhunderte, doch erscheint er dort mehr als weise Mäßigung, die, sich selber eine Schranke ziehend, innerhalb derselben den schöpferischen Geist walten läßt; im siebzehnten erst gewinnt er die eben beschriebene Gestalt. In dieser doppelten Beziehung waltet die ältere Richtung fort, lange über die Mitte des Jahrhunderts hinaus.

Neben ihr aber erhebt sich mit dessen Beginne jene neue, ursprünglich nicht zusammenhängend mit dem Gemeinegesange und den Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes, auf welche dieser sich gründet. Sie beruht wesentlich auf dem Kunstgesange, und bestimmter, bewußter, künstlerischer Absicht; zunächst in Italien tritt sie hervor, und indem sie einerseits bestrebt ist, die Tonkunst zu einem lebendigen Werkzeuge für den Ausdruck mannichfacher, wechselnder Bewegungen des Gemüthes zu bilden, andrerseits die zu großer Höhe gesteigerte Ausbildung der Kunstmittel nach allen Seiten hin für die Ergözung des Ohres in Anspruch zu nehmen, erzeugen sich neue Darstellungsformen. Wir dürfen glauben, daß diese mit dem eigentlichen Gegenstande unserer Darstellung in keinem, oder doch nur geringem Zusammenhange ständen, hätten wir nicht zu erwägen, daß die auf solchem Wege gebildete neue Sekweise, nachdem sie von begabten deutschen Meistern aus Italien herübergebracht, in unserem Vaterlande allgemach heimisch geworden war, nunmehr auch auf die aus dem Gemeinegesange für den Kunstgesang gewählten Aufgaben

übertragen wurde, und daß dadurch ein immer näheres Verhältniß derselben zu jenem sich anbahnte. So wird die allmähliche Umgestaltung des Kunstgesanges für die Aufgabe unserer Darstellung von besonderer Wichtigkeit. Jetzt, wo die Gabe des Sängers und des Setzers zumeist in einer Person sich vereinigt, sind ausgezeichnete Meister des Sanges auch zugleich Erfinder neuer geistlicher Liedweisen. Die neuen Formen, welche sie für ihre zum Schmucke des Gottesdienstes bestimmten Kunstgesänge erfinden und ausbilden, übertragen sie entweder auf solche Aufgaben, die sie dem Gemeinegesange unmittelbar entlehnen, oder sie verflechten die ihm angehörigen Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes auf irgend eine bedeutsame Weise mit ihren eigenen, in bewußter Absicht kunstmäßig hervorgegangenen. Der Choral gesellt sich dem Motett, er bekräftigt das Schriftwort, worauf dieses sich gründet; die Gemeinde, in ihm vertreten, eignet sich die Verheißung, die Verkündigung, die Lehre und Ermahnung der heiligen Bücher an; es entsteht eine neue Art des kirchlichen Kunstgesanges, ein neues Verhältniß desselben zu dem der Gemeinde, ein bestimmteres Einwirken jenes auf diesen, da jener es ist, durch den es sich anbahnt. Es ist auch nun jene Zeit der ersten Begeisterung vorüber, in der aus der Gemeinde selbst die Weisen ihrer geistlichen Lieder hervorgingen; auf das Entschiedenste ruht deren Erfindung jetzt in der Hand begabter Kunstmeister. Waren diese zuvor, wenn sie die Gabe des Sängers besaßen, nur als die bewußteren Stimmen der Gemeinde, als diejenigen erschienen, die, was sie in deren Sinne erfanden, auch harmonisch zu entfalten und auszugestalten wußten; so ist jetzt ihre Kunst eine selbständigere geworden, die Stimmen des Volkes sind neben ihr verstummt. Eine neue Richtung hat sie, die Meister der Kunst, besungen, und dieser gemäß erfinden sie nun; wie aber nun allgemach eine neue Gestalt des allgemeinen religiösen Sinnes, und des kirchlichen Lebens hervortritt, so leihen sie dem Ausdrucke desselben in der geistlichen Dichtung auch ein neues Organ des Gesanges. Empfang der Tonkünstler zuvor von seiner Zeit dasjenige, woran seine Kunst zu rechtem Selbstbewußtseyn erweckt, woran sie wesentlich heraufgebildet wurde; so giebt nun er aus dem Schatze seiner daran erwachsenen Kunst dasjenige her, dessen die Zeit zur Ründung ihres Inneren bedarf.

Diese beiden Richtungen, innerhalb deren freilich Früheres und Späteres entscheidet, wie überall, wo von einer Entwicklung die Rede ist, werden es nun seyn, wonach die Umgrenzung der beiden Bücher des zweiten Theiles unserer Darstellung sich gestaltet. Das erste wird die Betrachtung des Fortklingens älterer Kunst auch in die spätere Zeit hinein als Aufgabe sich stellen; das zweite wird die Reime der neueren Kunst und deren früheste Entwicklung zu erforschen trachten, und vordringen bis zu jener Zeit, wo die aus ihr hervorgegangenen Formen des Gesanges für die nun ebenfalls durch einen neuen Geist belebte und umgestaltete geistliche Dichtung ein lebendiges Organ geworden sind. Auf diesem Wege allein ist für den überreichen Stoff des siebzehnten Jahrhunderts aus inneren Gründen eine Scheidung zu gewinnen, die eine Uebersicht zu gewähren im Stande ist. Eine Zeitabtheilung, da sie mit inneren Beziehungen nicht stimmen würde, könnte nur als eine willkürliche erscheinen.

Zwar möchte man glauben, an den dreißigjährigen Krieg ließe etwa eine solche Abtheilung sich knüpfen. Sein geschichtlicher Einfluß sei ein unstreitiger, auch lasse durch ihn das Jahrhundert in zwei fast gleiche Hälften sich theilen, und so werde eine Sonderung gewährt, derjenigen ähnlich, wie das sechzehnte sie gestattet habe. Allein nähere Erwägung zeigt diese Voraussetzung als eine unzulässige.

Mit den beiden tonkünstlerischen Richtungen, nach denen wir unsere Darstellung des evangelischen Kirchengesanges im 17ten Jahrhunderte abtheilen, steht der dreißigjährige Krieg in keiner solchen Verbindung, daß er uns veranlassen könnte, das Ganze derselben nach ihm zu ordnen. Die ältere Richtung war



eine aus dem vorhergehenden Jahrhunderte herübergebrachte; die neue hatte sich bereits angebahnt, und in Deutschland einigermaßen verbreitet, ehe noch die furchtbare Kriessflamme dort wirklich entzündet wurde. Während diese nun unheilbringend fortraste, erstarb allerdings mancher edle Keim, aus dem eine Kunstblüthe sich hätte entwickeln können, oder es versiegten doch die Mittel, durch die ein frisches Entfalten würde gefördert worden seyn. Beide Richtungen wurden dadurch gelähmt, am verderblichsten vielleicht die ältere. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein näheres, lebendiges Verhältniß zu der böhmisch-evangelischen Kirche, und namentlich zu ihrem eigenthümlichen, heiligen Gesange, der auf so sinnvolle Weise die Gemeinde, den Chor, den Liturgen, zu gemeinschaftlicher, erbaulicher Thätigkeit vereinigt, wahrhaft erfrischend und erneuend auf die lutherische hätte einwirken können. Diese hätte jener die Kunst des Tonsages zugebracht, deren sie noch ermangelte, und hätte von ihr eben jene, dort vorzugsweise entwickelte Anordnung des Kirchengesanges empfangen. Alle Voraussetzungen dazu waren gegeben; die Annäherungen beider Kirchen, eben in der genannten Beziehung, durch den ganzen Lauf des 16ten Jahrhunderts bis zum Beginne des böhmischen Krieges hin, lassen es kaum bezweifeln. Mit dem Ausgange desselben hatte jedoch die alte Brüderkirche der verderblichste Schlag getroffen, von einer Entwicklung derselben, nach irgend einer Seite hin, konnte fortan die Rede nicht mehr seyn, und eine Berührung des bisher Bestandenen und der lutherischen Kirche vermittelte sich lediglich durch die in Deutschland verbreiteten Gesangbücher jener andern; durch Beschäftigung mit einem Vergangenen, nicht durch unmittelbare Einwirkung eines Fortlebenden. Nur eine Zeit des Friedens hätte auf solchem Wege die Möglichkeit einer belebenden, forterzeugenden Berührung gesichert; Unruhe, Verwirrung, ja unerhörte Leiden, schlossen sie gänzlich aus. Der von Johann Eccard in Preußen ausgestreute Same — oder sagen wir lieber, das von ihm aufgestellte Vorbild der Erhebung des Gemeinegesanges in ein höheres Kunstgebiet, und der lebensfrischen Entfaltung eines, ihm gegenüberstehenden Kunstgesanges — blieb nicht ohne Segen, ja, selbst vor den unmittelbaren Einwirkungen des heillossten Krieges bewahrt, wenn gleich andere Drangsale, wie wir später sehen werden; der Preussischen Tonschule eine besondere Färbung gaben, abweichend von jener kräftigen Frische, die durch Eccard ihr geliehen war. Allein diese Schule, war sie auch, wenn wir uns so ausdrücken wollen, eingehegt, war damit zugleich abgesperrt von dem ferne liegenden Deutschland, eben durch den Krieg; und in späterer Zeit, wo sie dem allgemeinen Vaterlande hätte näher treten können, hatte die neue Richtung dort schon so das Uebergewicht erhalten, daß nur der Theil der Hervorbringungen späterer Preussischer Tonkünstler in Deutschland einiges Anerkennniß fand, der dem herrschend gewordenen Neuen sich näherte, während die herrlichen, tiefsinnigen Schöpfungen des Hauptes jener Schule dort fast unbekannt blieben, und ihre Einwirkung nur eine mittelbare genannt werden darf. So war es mit der Kunstthätigkeit in älterem Sinne beschaffen; und dennoch dauerte sie noch über den Krieg hinaus, wenn auch vielfach eingeengt, doch ungebrochen fort. Auch die neuere fand sich gedämpft, doch nicht in dem Maße beschränkt wie jene. Verödung, Verarmung hemmten ihren Aufschwung: wie sie aber auf Anregungen vom Auslande her beruhte, wo eine Kunstblüthe in jenem neuen Sinne ohne störende Einwirkung von Außen, im Schutze des Friedens, im Schooße des Reichthums, unterdes hatte gezeitigt werden können, so hielt man sich nun, als man wieder aufathmen konnte von dem schweren Drucke der Vergangenheit, an die Vorbilder, welche dort hervorgegangen waren, wirkte also in gleichem Sinne fort als früher. Freilich hätte dadurch jede Entwicklung in vaterländischem Sinne nothwendig aufhören müssen, wäre nicht jener Mann, der vor Allen auf der Seite des Neuen stand, durch den es zuerst und zumeist in Deutschland

verbreitet worden war, der in dem damals mächtigsten, einflussreichsten protestantischen deutschen Lande, in Sachsen, mit seinem Wirken heimisch war, und dessen langes, thätiges Leben nicht allein die ganze Zeit des dreißigjährigen Krieges umfaßte, sondern auch fast um ein Menschenalter darüber hinausreichte — wäre nicht Heinrich Schütz ein deutscher Mann in ächter Bedeutung des Wortes gewesen, und hätte er nicht mit jenen ausländischen Formen in wahrhaft deutschem Sinne gewaltet, obgleich nun sie bei weitem in unserem allgemeinen Vaterlande die Oberherrschaft gewannen.

So können wir denn allerdings einen sogar bedeutenden Einfluß des dreißigjährigen Krieges auf den evangelischen Kirchengesang nicht ableugnen, einen zerstörenden, und einer bestimmten Richtung des Schaffens dennoch mittelbar selbst förderlichen; daran aber würden wir eine übersichtliche Anordnung unseres Stoffes immer nicht lehnen können. Eben so wenig könnte dieses geschehen, wenn wir das Verhältniß jenes Kampfes zu der deutschen, evangelisch-geistlichen Dichtung dabei zu Grunde legen wollten. Er war eine harte, schwere Kreuzeschule; wie leichtsinnige, unbefestigte Gemüther in der allgemeinen Entsittlichung zu Grunde gingen, die er mit sich führte, so öffnete er besser begründeten, ernstern, das Auge über die Ursachen eines solchen allgemeinen Verderbens; durch unerwartet, plötzlich eindringende, unerträgliche Leiden lehrte er die Nothwendigkeit, auf die Stunde der Prüfung gefaßt, in ihr gerüstet zu seyn, er lenkte bei harten Verlusten den Blick auf die ewige Quelle wahren Trostes, und so hat mancher Begabte wohl durch ihn erst seine Weihe empfangen. Doch sind der geistlichen Dichter, deren Wirksamkeit den Zeiten des dreißigjährigen Krieges angehört, nicht eben viele. Opitz (1597—1633), Flemming (1609—1640), Meyfart (1590—1642) haben Weniges nur, wenn gleich Einzelnes Bedeutendes, für den evangelischen Kirchengesang beigeuert, um Vieles mehr Michael Altenburg (1583—1640), Johann Heermann (1585—1647), Martin Rindart (1585—1649), Matthäus Apelles von Edwenstern (1594—1648); allein, wo diese Dichter — wie der zuletztgenannte, und Michael Altenburg — neben dieser ihrer Gabe zugleich die des Sängers und Sehers besaßen, klang in ihnen, als solchen, stets noch die ältere Richtung geistlichen Gesanges nach, eben sowohl als in den Tonmeistern, die den Uebrigen, in denen jene Gaben nicht vereint waren, sich angeschlossen, wie Johann Crüger und Melchior Frand. Nicht anders aber war es — der Preussischen Ton- und Dichterschule nicht zu gedenken, von der wir nur eben ausgesagt, daß sie der unmittelbaren Einwirkung des 30jährigen Krieges entzogen geblieben — auch mit dem größten geistlichen Dichter des Jahrhunderts der Fall, mit Paul Gerhard (1606—1676), dessen Wirksamkeit wir urkundlich nicht früher als bis in das Jahr nach dem Abschlusse des westphälischen Friedens (1649) hinauf verfolgen können, wenn auch zerstreute Andeutungen in einzelnen seiner Lieder auf eine ältere Zeit zu deuten scheinen, ja auf das Entstehen dieser Lieder während der Kriegesstürme. Gerhard's Sänger, Johann Crüger, Joh. Georg Ebeling, Hinke, stehen dem Wesentlichen nach, auf der Seite des Alten, wenn auch dessen Bezeichnendes bei ihnen allgemach zu erbleichen beginnt, und Andeutungen einer neuen Zeit in ihren Werken sich kund geben; erst unter den Gliedern des zahlreichen Sängerkreises, der um den rüstigen Riß sich schart (1607—1667), dessen Thätigkeit auf dem Gebiete des geistlichen Liedes gegen das Ende des dreißigjährigen Krieges beginnt, gehören die meisten der neuen Richtung geistlichen Gesanges an.

Es ist augenscheinlich, daß, unsere Darstellung nach Zeitabschnitten eintheilend, wir hienach weder Uebersicht, noch Klarheit gewinnen könnten. Der Mißstand, der bei der gewählten Eintheilung hin und wieder eintreten könnte, daß Späteres dem Früheren vorausgenommen werden müßte, irgend eine

einzelne Beziehung jenes zu diesem aber dennoch in Betracht zu nehmen wäre, ist von nur geringer Bedeutung, und es wird hoffentlich zu erreichen seyn, durch genügende Andeutungen die Vollständigkeit und den Zusammenhang der Darstellung zu sichern, dabei aber ermüdende Wiederholung wie unbequeme Vorwärtsbeziehung zu vermeiden.

Der bedeutende Einfluß, den der Kampf theologischer Buchstabengelehrsamkeit und starrer Gesetzesstrenge gegen eine auf lebendigeres Verständniß der Schrift, und deren unmittelbares Eingreifen in das Leben hinwirkende Sinnesrichtung in der evangelischen Kirche auch auf deren Kirchengesang übte; auf Dichtung wie Gesang im engern Sinne; — dieser Einfluß überwiegt den des dreißigjährigen Krieges um gar Vieles. Er macht sich zumahl gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts geltend, und wenn unser zweites Buch, wie wir verheissen haben, in seiner späteren Hälfte die Zeit schildern soll, wo die aus der neuen tonkünstlerischen Richtung hervorgegangenen Formen auch einer neuen Art geistlicher Dichtung zu lebendigen Organen werden; so schließt sich hier ein aus inneren Gründen gewählter Abschnitt durch einen bestimmten Zeitpunkt befriedigend ab, und es bedarf nicht erst des Versuches, eine solche Abgrenzung zu rechtfertigen.

## Erster Abschnitt.

### Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts in Sängern und Sängern des beginnenden siebzehnten.

Der allgemeinen Ueberschrift, mit der wir das erste Buch dieses zweiten Theiles unserer Darstellung bezeichneten, geben wir in der des gegenwärtigen ersten Abschnittes derselben eine etwas nähere Bestimmung. Er soll von Sängern und Sängern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts handeln, in denen die Art und Kunst des vorangehenden nachklingt, die im Sinne derselben Fortübende sind.

Alle diese Meister, im sechzehnten Jahrhundert geboren, haben auch, mehr oder minder, in demselben ihre frühesten Eindrücke empfangen, sind mit den besten Werken desselben genährt worden. Die neue Richtung des beginnenden siebzehnten hat sie entweder gar nicht, oder doch nicht wesentlich berührt, auch ist wohl der eine oder andere unter ihnen mit einem einzelnen Werke schon im sechzehnten Jahrhunderte aufgetreten. Nun könnte es scheinen, daß, wollten wir sie diesem Jahrhunderte auch nicht beitrechnen, wir sie doch hätten in dem Berichte über dasselbe abhandeln können, mit eben dem Rechte als Andere, deren für uns wichtigste Werke erst in den früheren Jahren des siebzehnten erschienen. Allein mit Ueberzeugung ist eben diese Stelle gewählt, um über sie zu berichten. Jene andern Meister reichten eben nur hinein in das siebzehnte Jahrhundert, diese wurzeln tiefer in demselben mit ihrer Thätigkeit, die sich noch weit in die Zeiten des dreißigjährigen Krieges hin erstreckt, als das Neue in Deutschland bereits festen Fuß gefaßt hatte. Es ist aber bemerkenswerth, zu sehen, wie lange, und immer noch mit ungebrochener Lebenskraft, das Alte daneben fortwaltete, in was für Formen dieses geschah, in welchem Sinne diese angewendet wurden. Daran wird auch die Anordnung unseres Berichtes sich knüpfen. Er

wird sich unter diesen Meistern zunächst mit denen beschäftigen, die mit Bezug auf den evangelischen Kirchengesang nur *Seher* waren, und sie nach dem Alter derjenigen Richtung der Kunst des Tonsages, die in ihnen sich fortpflanzte, auf einander folgen lassen; dann aber zu denen sich wenden, welchen auch die Sängergabe gewährt war, Meistern, deren Einigen wir Singweisen verdanken, die zu den ausgezeichnetsten des evangelischen Kirchengesanges gehören. Allein nicht alle Meister des 17ten Jahrhunderts, in deren Schöpfungen wir Nachklänge des 16ten wahrnehmen, fassen wir in diesen ersten Abschnitt zusammen. Nur mit denjenigen, seyen sie Sänger und Seher, oder auch nur das letzte gewesen, beschäftigen wir uns hier, in denen eine eigenthümliche Richtung verhältnißmäßig zurücktritt, die unter die allgemeine Bezeichnung, mit der wir diesen Abschnitt überschrieben, am füglichsten zusammengefaßt werden können. In einem zweiten gehen wir sodann zu der Preussischen Tonschule über. Diese betritt eine eigenthümliche Bahn im Tonsage, aber eine solche, die schon mit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts durch den trefflichen Meister vorgezeichnet war, den wir in dem letzten Abschnitte des ersten Theiles vorüberführten. Die Preussische Tonschule erscheint also als eine fortübende zwar, allein in besonderer Richtung, sie erheischt daher eine eigends umgrenzte Darstellung. Unter den ihr angehörigen Gliedern werden wir einzelne finden, die von der neuen Richtung des Jahrhunderts berührt waren, selbst bedeutender noch als die Meister, mit denen wir uns hier beschäftigen. Allein so überwiegend ist die durch die Schule bedingte Sinnes- und Kunstrichtung, daß innerhalb derselben gegen diese Richtung sich ein Widerstreben bildet, und das freie Wirken in deren Sinne hemmt. Von der Preussischen Tonschule wenden wir uns dann in einem dritten Abschnitte zu den Berliner geistlichen Sängern. War in jener Schule, so wenig ihren Gliedern die Gabe des Gesanges — der Melodieerfindung — gebrach, doch die Gewandtheit im Tonsage das Vorherrschende, so tritt in den zu Berlin wirkenden Meistern vorzugsweise die Gabe des Gesanges hervor, und weniger die des Tonsages. Mit ihnen finden wir den leichtesten, zweckmäßigsten Uebergang zu unserem zweiten Buche. Denn in ihren Weisen, so trefflich sie auch sind, verschwindet doch allgemach die kräftige Färbung, die den kirchlichen Melodien des sechzehnten Jahrhunderts von ihrem Ursprunge her eignet, und die ihnen die Tonart des alten römischen Kirchengesanges, dem Rhythmus der Volksgefänge sich vereinend, gewährt. Am längsten noch waltet dieser letzte in ihnen vor, als ein Bezeichnendes, wenn wir ihn auch in denjenigen ihrer Erfindungen nicht mehr vorfinden, die noch bis in unsere Gegenwart fortdauern, wie er denn auch einigen derselben schon ursprünglich nicht eigen war. Allein diese Meister gehen deshalb nicht mit Wahl und Absicht auf einem neuen Wege fort; es ist ein unbewußtes Berührtseyn durch die neue Richtung ihrer Zeit, was sie auszeichnet, woran das Erlöschen der älteren sich knüpft. Sind sie nun auch als Tonsager weniger bedeutend, so betreten sie doch eben in dieser Beziehung einen neuen Weg. Für die Erhebung des Gemeinegesanges in das Kunstgebiet haben sie freilich ein bestimmtes Feld sich enge umgrenzt; doch leihen sie demjenigen, was sie jenem als Aufgabe entlehnen, was sie für ihn erfinden, einen neuen Schmuck, den einer selbständigen, dem Gesange gesellten Instrumentalbegleitung. Sie erscheinen daher nicht mehr allein als Fortübende, sondern auch als Fortstrebende, und in diesem Sinne schließen sie denen sich an, von welchen wir in unserem zweiten Buche handeln werden.

Haben wir nun hiermit die Aufgabe unseres gegenwärtigen ersten Abschnittes bestimmter umgrenzt, und sein Verhältniß zu den beiden ihm folgenden näher dargelegt, so kehren wir jetzt zurück zu jener, um uns mit ihr an diesem Orte ausschließend zu beschäftigen.

So sehr schon in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts diejenige Art der Behandlung des Choral's zurücktrat, die dessen frühere Jahre bezeichnet, so blieb sie doch selbst in dem siebzehnten noch nicht ganz ohne Vertreter. Zu den vorzüglichsten unter diesen gehört **Christoph Thomas Walliser**. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; wir wissen nur, daß er aus Straßburg stammte, und am 26sten April 1648 dort sein Leben beschloß. Er kann deshalb nicht Urheber eines Liedes und seiner Singweise seyn, das wir in den 1569 bei Theodosius Reichel zu Straßburg erschienenen Kirchengesängen (Bl. 236<sup>b</sup>) mit seinem Namen überschrieben finden: „Am End' hilf mir, Herr Jesu Christ“; weil sonst voraussetzen wäre, daß er ein fast hundertjähriges Alter erreicht habe. Wahrscheinlicher mag es von seinem Vater, wohl einem dortigen Geistlichen, herrühren, der mit ihm gleiche Taufnamen hatte. Die Nachrichten über ihn, die wir größtentheils aus Johann Gottfried Walther's musikalischem Wörterbuche schöpfen, der sich dabei ganz im Allgemeinen auf Wittenii *Diarium biographicum* bezieht, sind nur dürftig. Wir erfahren dadurch, daß Walliser nach zehnjährigen Reisen, etwa 1599, nach Straßburg zurückgekehrt sei, und an der dortigen Schule als achter College eine Anstellung gefunden habe, daß er dann Vicarius des Capitels von St. Thomas geworden, ordentlicher Musikus an dieser Kirche, dem Münster, und der hohen Schule. Was er hier, durch Rede und Schrift, lehrend geleistet, liegt außer den Grenzen unserer Darstellung; über einen Theil seiner tonkünstlerischen Hervorbringungen sind wir, bei dem Mangel eigener Anschauung, zu berichten außer Stande. Dahin gehört der von ihm zu gleichen Stimmen (*ad aequales*) gesetzte Chor der Wolken aus Aristophanes bekannter Comödie (1613); drei-, vier-, fünf- bis zehnstimmige Chöre zu dem Schauspiele „Elias“ aus der heiligen Geschichte; 4, 5 und 6stimmige Chöre zu der Tragicomödie „Chariclia“, die auf dem akademischen Theater zu Straßburg 1614 aufgeführt wurde. Es wäre anziehend, namentlich das erste dieser Werke zu kennen, von dem sich voraussetzen läßt, daß es einen Versuch enthalte, die Maaße der Chöre in den griechischen Schauspielen durch unsere Tonkunst zu verfinnlichen; um so mehr, da eben in jener Zeit man in Italien bemüht war, in der Oper die Tragödie der Alten herzustellen, ein Unternehmen, das in anderem Sinne auch in Deutschland Anklang gefunden haben wird, wo man viel früher schon die musikalische Darstellung der lyrischen Maaße lateinischer Dichter versucht hatte, und nun, dadurch angeregt, wie es scheint an eine um Vieles mehr schwierige sich wagte, obgleich damit in den Grenzen der Schule bleibend. Mit dieser Beschränkung werden wir zugeben dürfen, daß Walliser von der neuen tonkünstlerischen Richtung des beginnenden 17ten Jahrhunderts berührt worden sei; nicht, insofern er neuer Ausdrucksmittel und Darstellungsformen sich bemächtigte, wie sie damals in Italien hervorgingen, sondern indem er früher begonnene, durch das ganze vorangehende Jahrhundert fortgesetzte Versuche inniger Vereinigung der Dichtkunst und des Tonsanges in einem weiter gehenden Sinn, aber mit den bisher angewendeten Mitteln wieder aufnahm. Diese Uezeugung giebt uns Walliser's Hauptwerk, das uns hier vorzüglich zu beschäftigen hat, und in welchem wir ihn lediglich in einer, aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts in die spätere durch Matthias Remaistre und Anton Scandelli übertragenen Richtung — der motettenhaften Behandlung von Choralweisen — thätig finden werden. Schon im Jahre 1602 waren zu Nürnberg, bei Catharina Dietrichin gedruckt, acht fünfstimmige Tonsätze über Melodien von Kirchenliedern unter seinem Namen erschienen. Ihr Herausgeber war Paul Nigrinus, öffentlicher Notar in jener Reichsstadt; sie sollten, seiner Angabe nach, durch ihres Urhebers und des Magister Christoph Donauer Freigebigkeit sein Eigenthum geworden seyn. Als Eigenthümer hatte er auch damit geschaltet, er hatte sie vier Nürnberger Freunden als Ehren-

geschenk gewidmet, lobpreisende Gedichte nach Weise der Zeit ihnen vorangestellt, und eines dieser Art auch von dem dortigen Diaconus der heil. Geistkirche, M. Christoph Reich erhalten, dessen Inhalt zufolge, wer den Marentius und Horaz Vecchi nicht kenne, nur an diesen heimischen Tonkünstler sich zu halten habe, wenn er das ganze Latium kennen lernen wolle. Denn in Wenigem biete Walliser gar Vieles, alle Musen Italiens vereinige er in sich. Und doch, solcher hochtönenden Lobsprüche ungeachtet, war der Meister mit dieser Ausgabe höchlich unzufrieden. In der Vorrede des späteren Werkes, zu dem wir bald übergehen werden, erzählt er uns, er habe gleich Anfangs — nach seiner Rückkunft in seine Vaterstadt — einige Kirchengesänge in der Art zu behandeln begonnen, wie er deren jetzt selber herausgebe, sie seien jedoch wegen der Kürze der Zeit, die er darauf habe verwenden können, ziemlich roh und „unzeitig“ gewesen. Nun hätten sich aber Etliche gefunden, „die solche heimlicher weiß, entweder unter der Predig auf Schreibtasseln, oder auß des Organisten Tabulatur, oder wie sie dieselb haben können, aufgeschrieben, die Noten zertheilt, und den Text nach Gutdünken applicirt, auch wohl hin und wieder, was er aus guter Affection Wohlbekannten communicirt, für das Ihrige, nicht ohne ihren geringen Profit distrahirt und decicirt, ja, das noch mehr, unwissend seiner, in öffentlichen Truck (guter, oder welcher Meinung, sei ihm verborgen) ausgehen lassen“, welches er an seinen Ort stelle. Dadurch sei er veranlaßt worden, den einen und andern dieser Sätze vorzunehmen, nach dem Sprichwort, daß gemeinlich die letzten Gedanken die besten zu seyn pflegten, sie zu überarbeiten, was ihm Niemand verdenken werde, und sie in dieser neuen Gestalt öffentlich zu machen. Der erste Theil dieses auf solche Weise erneuerten Werkes erschien 1614 in sechs Stimmbüchern bei Paul Leber zu Straßburg, unter dem Titel: „Ecclesiodiae, das ist Kirchen Gesång. Nemlichen die gebräuchlichsten Psalmen Davids, so nicht allein viva voce, sondern auch zu musikalischen Instrumenten Christlich zu gebrauchen. Mit 4, 5 und 6 Stimmen componiret durch Christoph Thomam Walliser, Argentinensem, Praeceptorem Classicum und Musicum ordinarium daselbst.“ Das Werk ist „den Pflegern, Pfarrhern, Helfern, und ganzen Gemeinden der sieben Kirchspiel in Straßburg“ gewidmet: „des Münsters, der Stiften S. Thomä, alten und jungen S. Peters, S. Nicolai, Wilhelmi und Aureliä.“

Die Zueignung beginnt mit dem Erwähnen der Gebote des Herrn nach David, ihn mit Gesang, Saiten, Pfeifen, Posaunen, Cymbeln, Harfen, Pauken und Reigen zu loben, und mit dem Preise der Pracht des Tempeldienstes unter Salomon. Dann fährt der Verfasser fort: „Ein solcher löblicher, und Gott wohlgefälliger Gebrauch des Lobgesangs ist durch Hilf christliebender Leut' heutigs Tags, Gottlob! in dieser Stadt Straßburg dahin gelangt, daß derselbe nunmehr in allen Kirchen bei den sonntäglichen Amtpredigten mit der Orgel und Musica figurali in vollem Schwange geübet und getrieben wird, ja, in denen auch zuvor keine Orgel' waren, dieselbige nunmehr an- und aufgerichtet worden. Und zwar nach der Lehr' des heiligen Apostels Pauli (I. Corinth 14. B. 40), daß alles ehrlich und ordentlich zugehen solle, also, und in dieser Ordnung: daß er (der Lobgesang) nicht mit fremden Stücken oder Motetten — die zwar nach vollendeter Predig und gegebener Benediction und Dimission, erst pflegen geübt und gebraucht zu werden — sondern eben mit demjenigen, so hernacher die Gemeinden singen sollen, angefangen; und da bisweilen der Gesang etwas lang, abgetheilet, und der Vers, so hernach zu singen, mit der Orgel und Musica, dazwischen georgelt und gesungen wird. Wie nicht weniger nach der Absolution ein Gloria, und dann zu End der Predig, vor der Dimission des Volks, etwan ein kurzer Psalm, mit voriger Ordnung, der Gemein' vorgeorgelt, und von derselben nachgesungen

wird.“ Den fernerer Bericht des Meisters fassen wir kürzer zusammen, und bedienen uns nur hin und wieder seiner eigenen Worte, sie vor dem Übrigen auszeichnend. Er sagt: Vor 14 Jahren, nachdem er von den Scholarchen und dem Schulconvent zum praeceptor classicus bestimmt, auch von dem Capitel des Thomasklosters befehligt worden, die dort rühmlich angefangene Musik ferner zu regieren und fortzupflanzen, habe er sich die Composition der gewöhnlichen Kirchengesänge besonders angelegen seyn lassen. Er habe darin gestrebt, den dortigen Choral, soviel möglich, zu observiren, daß er von der Gemein' recht gehört und verstanden werden möge; „daher erfolgt“ — fährt er fort — „daß vor ungefähr acht Jahren durch Einen löblichen Magistrat alhier solche Musik auch im Münster auf die sonntägliche Abendpredigt (da es zuvor niemals bräuchlich gewesen) anzustellen und zu regieren mir gnädig anbefohlen worden.“ So sei dieses Werk entstanden, das er nunmehr seinen Gönnern überreiche. — In der Vorrede, die er „Lectori benevolo“ überschreibt, fügt unser Verfasser hinzu, nachdem er, als erste Veranlassung der Herausgabe seiner Sammlung das schon zuvor Erzählte vorangeschickt hat: „für das ander' hab' ich in diesem meinem Werklein dahin, und sonderlich auf die Abtheilung dieser unserer alhiefigen Kirchen gesehen, und derselben nach, auf jeden Psalm zuletzt den Vers, so gemeiniglich zum andern mal vorgeschlagen und muscirt wird, also gesetzt, daß die Gemeinde eben denselben, so zuvor von der Orgel gehdret worden, wieder anfahet; folgend's auch in etlichen das Gloria, so nach vollendeter Absolution gemeiniglich gesungen wird, entweder mit mehreren Stimmen, oder auf ein' ander' Art, also componiret, daß man wohl ohne besondere Hinderniß auch unter das Gloria den Psalm, und vice versa auf den Psalm das Gloria, oder auch nach Gefallen die andern Vers accomodiren und untersetzen kann; bisweilen auch ein' Psalm, weil die Orgeln in unsern Kirchen nicht ein' gleiche Höhe haben, ex diversis clavibus gesetzt.“ Er empfiehlt, weil die Psalme nach madrigalischer Art gesetzt seien, „ein fein langsamen Tact“, das baldige Wiederholen der Strophe in gleichem Tact bei Eintritt der Repetition, welches auch bei proportionibus, „wo die an die Hand kommen“ könne observiret werden; „würde auch nicht übel stehen, so man dieselben mit gelinder Stimm und stillen Registern adornirte und zierte.“

Beides, die Widmung wie das Vorwort dieses Werkes, geben uns einen willkommenen Aufschluß über die Beschaffenheit des musikalischen Gottesdienstes in der Reichsstadt Straßburg um den Beginn des 17ten Jahrhunderts. Straßburg, früher, wie es scheint, in dem strengeren Sinne der Anhänger Zwingli's, dem Schmucke der kirchlichen Feier abhold, hatte allmählig bis dahin der Tonkunst als solcher, in ihrer vollen Ausbildung durch den mehrstimmigen Satz, die Thore seiner Kirchen geöffnet, und die Gemeinen erfreuten und erbauten sich an ihr. Auch ganz freie Erfindungen älterer und mitlebender Tonmeister in Motetten, und dergleichen kunstreichen Formen waren vom Gebrauche bei dem Gottesdienste nicht ausgeschlossen, aber an das Ende desselben verwiesen: bei dem Haupttheile desselben sollten nur solche Gesänge zugelassen werden, die mit demjenigen, was die Gemeinde zu singen hätte, in naher Verbindung standen, indem sie die einzelnen melodischen Wendungen derjenigen Singweisen kunstreich ausführten, die den für die Gemeinde jedesmahl gewählten Liedern eigneten. Der Sängerkhor mit Begleitung der Orgel sollte der Gemeinde die Melodie zuerst vortragen, damit sie dieselbe sich einprägte; in einfachem Satze unstreitig, weil sonst diese Absicht nicht hätte erreicht werden können; dann sollte der kunstreichere Gesang, auf dieser Melodie, als seiner Grundlage beruhend, von der Orgel und mancherlei Instrumenten begleitet, mit dem einfacheren der Gemeinde abwechseln, auch, bei längeren Liedern, dazwischen wieder einmahl das Vorsingen einer einzelnen Strophe in der erst

beschriebenen Art eintreten. Die Psalmlieder wurden, nach einem von der katholischen Kirche herübergenommenen Gebrauche, herkömmlich mit dem Gloria beschlossen, der Dorologie: Ehre sei Gott dem Vater und dem Sohne, und dem heiligen Geiste etc., wie wir denn, zumahl in süddeutschen kirchl. Gesangbüchern, dergleichen, in Reime gebracht, und den Maassen der einzelnen Psalmlieder angepaßt, häufig finden, um davon bei dem gottesdienstlichen Gesange Gebrauch zu machen. Walliser hatte nun, allen diesen Gebräuchen sich anschließend, seine Konzäge so eingerichtet, daß eine jede einzelne Strophe der Psalmlieder, deren Melodie sie behandelten, eben wie die Dorologie, ihnen ohne Mühe untergelegt, und so der Wechsel des Gemeine- und des Chorgesanges nach Belieben eingerichtet werden konnte. Wir erkennen deutlich aus diesem Allen, daß man überall auf verschiedenen Wegen ernstlich bemüht war, Kunstgesang und Gemeinegesang in lebendiges Verhältniß zu einander zu bringen, der Gemeine das Verständniß jenes ersten zu eröffnen, damit nicht etwa bloß eine Kunst für die Kundigen und Gelehrten in der Kirche walte, wie es in der alten mißbräuchlich der Fall gewesen sei. In seiner Widmung sagt Walliser, daß er den in seiner Vaterstadt gebräuchlichen Melodien, so viel ihm möglich gewesen, nachgegangen sei, damit sie von der Gemeine recht gehört und verstanden werden möchten. Dies ist jedoch nicht in dem Sinne zu verstehen, wie Eccard, Gesius, Paßler ein Ähnliches ausgesprochen haben. Die fünfzig Konzäge über Singweisen bekannter Psalmlieder, welche die Ecclesiasticae enthalten, sind ohne Ausnahme in fugirtem Styl gesetzt, den der Meister als madrigalisch bezeichnet, weil er sich dabei der Abstufung durch Viertel- und Achtelnoten häufig bedient hat, nicht in bloß verknüpfenden Sätzen und im Durchgange, sondern in wesentlichen Theilen der nachgeahmten melodischen Wendungen; weshalb er denn auch, um Verwirrung und Undeutlichkeit zu verhindern, die langsame Bewegung empfohlen hat, damit man nicht etwa, wie bei Motetten, die  $\frac{3}{4}$ -Note als das Regelnde annehme, und dadurch den Fortschritt des Gesanges übereile. In nur zweien dieser Sätze ist die Grundmelodie unvermengt mit Zwischensätzen anzutreffen; in dem 18ten, einer fünfstimmigen Behandlung der bekannten Singweise für Matthäus Greiters Lied über den 51sten Psalm: „O Herre Gott, begnade mich“ und in dem 32sten, einer ebenfalls fünfstimmigen der Melodie des Liedes: „Es sind doch selig alle die“ über den 119ten Psalm. In jener ersten wird die Melodie durch den Tenor geführt, in dieser letzten durch die Oberstimme; in beiden geht ein langes Wechselspiel der anderen Stimmen, welche die Grundweise meist in Tönen von kürzerer Dauer, und deshalb beschleunigter Bewegung, einander nachahmend, hören lassen, dem Eintritte derselben voran. Mit dem Ende des ersten Stollen des Aufgesanges wird das Gewebe der Stimmen durch einen Schlußfall in ihnen allen unterbrochen, und erst bei dem Ausgange des gleichbetonten zweiten Stollen knüpft es sich ohne Unterbrechung weiter fort. Bei einem solchen Ruhepunkte will der Meister kein zögerndes Verweilen im Vortrage, es soll nicht länger dauern, als daß der ebenmäßige Fortgang in gleicher Bewegung gesichert werde. Dieses meint er, wenn er das Wiederholen der Strophe — des Stollen, als Gliedes von dem Aufgesange — in gleichem Takt bei Eintritt der Repetition empfiehlt. Auch war es nöthig, dieses zu bemerken, da in den einzelnen Stimmen die Dauer des Schlußtons für den ersten Ruhepunkt nicht bezeichnet ist, sondern das nach der Wiederholung an ihn sich fortknüpfende Tongewebe sofort aufgezeichnet, über ihm selbst aber nur das gewöhnliche Ruhezeichen steht, das die Länge des Verweilens ungewiß läßt. Eine gleiche Ebenmäßigkeit will er bei den Proportionen beobachtet wissen, — der Wieder-



holung oder Einführung einzelner melodischer Wendungen in ungeradem Takte — so daß das Ganze in ruhigem, geordneten Flusse feierlich dahinströme. Man darf dem Meister Gewandtheit in der Stimmenführung, in der Verflechtung der aus der Grundmelodie entlehnten Nachahmungen zuge-  
 stehen, man muß ihm nachrühmen, daß in diesem Gewebe das Bezeichnende dieser Weise stets  
 erkennbar und eindringlich hervortritt, daß auch in den beiden Fällen, wo dieselbe als fester Gesang  
 diesem Gewebe sich gesellt, der Eintritt derselben durch die längere Dauer ihrer Töne nachdrücklich  
 bemerkbar wird, und gegen die Beweglichkeit der anderen Stimmen sich geltend macht. Dadurch  
 ist aber in dem einen dieser Fälle der Übelstand nicht gehoben, der durch ihre Lage im Tenor her-  
 beigeführt wird; in dem zweiten entsteht ein anderer dadurch, daß die melodieführende Oberstimme  
 durch die zweite Stimme gleich in der ersten Zeile durchweg überschritten wird, und so fast überall  
 durch das Ganze hin, mit alleiniger Ausnahme der beiden ersten Zeilen des Abgesanges. Man wird  
 bei diesem Sage jedoch annehmen dürfen, daß nur die Grundmelodie zur Ausführung durch Gesang  
 bestimmt gewesen sei, die übrigen Stimmen aber, wie der Meister selbst es für geeignete Stellen  
 wünscht, „mit lindem Instrumenten und stillen Registern abornirt und gezieret“ gewesen, wo dann  
 allerdings das Umspielen des Gesanges, der durch die Farbe seines Tones und das gesungene Wort  
 schon vor dem übrigen sich hervorhebt, von eigenthümlicher Wirkung ist. Schon der Inhalt des  
 119ten Psalms, und die vor allen übrigen ausgezeichnete Behandlung seiner Melodie scheint auf diese  
 Art der Ausführung zu deuten. Es werden in ihm Diejenigen gepriesen, die in dem rechten Glauben  
 wandeln, in dem Geseze des Herrn; dieser stätige, unverrückte Wandel brüdt sich am bedeutsamsten  
 aus durch die herrschende Stellung, welche die Weise des Liedes erhalten hat, und jene tritt noch  
 mehr hervor, wenn diese allein durch eine Menschenstimme vorgetragen wird. Ja, es ist jene  
 Anordnung für den gegenwärtigen Fall noch um so wahrscheinlicher, weil dem Eintritte des festen  
 Gesanges hier ein ungewöhnlich langes Vorspiel (von 13 Tacten zu 4  $\frac{3}{4}$  Noten) vorangeht, das sich  
 schon über alle drei Melodiezeilen des ersten Stollen verbreitet. Vielleicht ist man auch in dem  
 zweiten Falle auf ähnliche Weise verfahren. Dem sei nun wie ihm wolle; wenn wir auch zugeben,  
 daß in beiden, weil der stetige, ungetrennte Fortschritt des Liedes und der Melodie in einer  
 Stimme mindestens gesichert war, eine aufmerksame, und, in der Mehrzahl ihrer Glieder, der Ton-  
 kunst nicht unerfahrene Gemeinde den vollen Eindruck des Gesungenen als eines Liedes habe empfinden  
 können, so müssen wir dieses doch bei den übrigen 48 Konzägen über Psalmweisen bezweifeln, wo  
 innerhalb des Auf- wie des Abgesanges die melodischen Wendungen der einzelnen Zeilen der Ge-  
 sangsweise mit ihren Worten unaufhörlich wiederholt werden, und keinesweges zu größerem Nachdrucke  
 des darin Ausgesprochenen, sondern nur zu größerer Mannichfaltigkeit der tontünstlerischen Aus-  
 führung. So unter andern in der Behandlung der Singweise des Burcard Baldis über seine Nach-  
 dichtung des 110ten Psalms: „der Herr sprach in seinem höchsten Thron zu Christo meinem Herren“,  
 der einzigen unter jenen Melodien, die wir hier aufgenommen finden. Diese Sehweise, wie wir sie  
 bei der überwiegenden Mehrzahl der Gesänge hier angewendet finden, wie sie schon bei den von  
 Nigrinus herausgegebenen 8 Konzägen unbedingt vorkam, hat der Meister ohne Ausnahme für  
 den zweiten Theil seines Werkes gewählt, der nach seinem Versprechen gegen den Schluß der Vor-  
 rede des ersten Theiles „die Catechismuslieder, geistliche Lieder, Hymni und Festgesäng' durchs  
 Jahr“ enthalten sollte. Er trat elf Jahre später, um 1625, ebenfalls zu Straßburg bei Marx von

der Heyden in 6 Stimmbüchern an das Licht, unter dem Titel: *Ecclesiodiae novae*, darin die Catechismusgesang, andere Schrift- und geistliche Lieder, sampt dem Te Deum und der Litania, wie sie durchs ganze Jahr in der Kirchen vast üblich, begriffen 1c. mit 4, 5, 6 und 7 Stimmen gesetzt 1c. Dieser zweite Theil ist von Straßburg auß (Dominica Laetare, den 27. März 1625) den Landgrafen Ludwig und Georg zu Hessen (Darmstadt) zugezignet, und ein jedes seiner Stimmbücher enthält das durch Jacob von der Heyden nach dem Leben gestochene Bildniß des Meisters, unter das ein prägnantes Epigramm von zwei Distichen gesetzt ist, gedichtet durch Caspar Brülow, Professor des Straßburger Gymnasiums, und kaiserlichen gekrönten Poeten. Dem Bilde ist die Bemerkung beigeschrieben: Anno Christi MDCXXV aetatis suae LVII. Walliser war hienach um 1568 geboren, nur ein Jahr vor dem Erscheinen der durch Theodosius Reichel 1569 herausgegebenen Kirchengesänge; er war es also ohne Zweifel nicht, der das darin aufgenommene Lied dichtete und sang, und wir haben es darum mit so größerer Wahrscheinlichkeit seinem Vater zuzuschreiben. Der Tonsätze dieses zweiten Theiles sind, mit Einschluß zweier Litaneyen, sechzig, doch nicht über eben so viel Melodien; es sind deren einzelne bis zu dreien Mahlen verschieden behandelt, so daß ihrer im Ganzen nur 35 diesen Sätzen zum Grunde liegen, obgleich auch der Fall vorkommt, daß zwei verschiedene Melodien für dasselbe Lied gesetzt sind. So die süddeutsche des Katechismusliedes: Dies sind die heil'gen zehn Gebot (No. 1. 2. 3) und die norddeutsche, dem alten Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir“ entlehnte (No. 4), so zwei verschiedene Weisen des Sterbeliedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ (No. 44. 45). Der fünfstimmigen Tonsätze sind die meisten (36), nächst ihnen der sechsstimmigen (21); 4stimmige kommen nur zwei vor, über die Weise: „Ich glaub' in Gott Vater“ (No. 6) und „Mensch willst du leben seliglich“ (No. 5); siebenstimmig ist nur ein einziger, der 35te, über die Melodie: „Herr Christ der einig Gottes Sohn“, zu drei Diskanten, zwei Alt, Tenor und Bass. Das im Allgemeinen 6stimmige „Herr Gott dich loben wir“ zeigt eine Abwechselung von 2-, 3-, 4-, 5- und 6stimmigen Sätzen (No. 52). Von der Behandlung gilt sonst, wie schon angedeutet, das von der Mehrzahl der Sätze des ersten Theiles Gesagte. Festlieder in eigentlichem Sinne kommen hier eben so wenig vor als Hymnen, wie der erste Theil sie verheißt hatte: die Lieder: Komm heil. Geist, Herre Gott (No. 46), Nun bitten wir den heil. Geist (No. 47, 48), O Lamm Gottes unschuldig (No. 21) stehen hier nicht sowohl als Pfingst- und Passionslieder, denn als Bet- und Abendmahlslieder, in welchem Sinne sie die evangelische Kirche, die ersten beiden namentlich bei dem Eingange des sonntäglichen Gottesdienstes, ebenfalls zu gebrauchen pflegte. In diesem zweiten Theile der *Ecclesiodiae* erscheint die Umarbeitung von fünfzehn der durch Nigrinus herausgegebenen Tonsätze\*); in dem ersten finden wir nur die eines einzigen, über die Weise des Psalmliedes: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.“\*\*)

Walliser, mit seinem Daseyn noch weit in das sechzehnte Jahrhundert zurückreichend — 32 Jahre — mit seinem Wirken, bis zu dem hohen Alter von 80 Jahren, nur in dem siebenzehnten, so viel wir wissen, heimisch, — 48 Jahre lang — zeigt uns lediglich einen Nachklang der Gesangsweise jenes früheren

\*) Nigr. 3. Eccl. XLVI; 4 (XXV); 5 (LVI); 6 (XXIII); 7 (XXX).

\*\*) Eccl. XXXVI. Nigr. 8. Die fünfstimmigen Sätze über die Weisen der Lieder: Der Tag der ist so freudereich (1), Christ lag in Todesbanden (2) sind in die *Ecclesiodiae* nicht wieder aufgenommen.

Jahrhundert in seinen Werken, derjenigen, die wir bei Matthäus Lemaitre und Anton Scandelli antreffen. Sie erscheint bei ihm höchstens feiner und gewandter ausgebildet, melodischer, fließender; dem Wesen nach aber dieselbe. Darum gebührte ihm seine Stelle eben an diesem Orte. Er gehört zu den Meistern, die wir mit Achtung und Anerkennung zu nennen haben, die jedoch stets nur auf den zweiten Rang unter ihren Zeitgenossen Anspruch haben können.

Wir dürfen bei dieser Gelegenheit einem merkwürdigen Tonsatz nicht vorübergehen, der uns lehrt, daß auch in anderer Beziehung, als wir sie bei Walliser wahrnahmen, die Sechsheite der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hineinreicht bis in das siebzehnte. Dieser Satz wird von Michael Pratorius auf der 18ten Seite des 3ten Theils seines *syntagma musicum* beiläufig erwähnt, und rührt von **Johann Göldel** her, einem sonst nicht weiter bekannten, wahrscheinlich schlesischen Tonsager. Alle Stimmen dieses 5stimmigen Gesanges sind auf einem einzelnen, großen Blatte zusammengedruckt, unter dem Titel: „Die fünf Hauptstück des heiligen Catechismi, Wie dieselbe, Gott dem HErrn zu sonderlichem Lob und Ehren von seinem getreuen Werkzeuge D. Martino Luthero, heiliger und seeliger Gedächtniß, frommen Christen zu singen, gesangsweise gestellt worden; In so viel Stimmen bracht, also, daß eine jede Stimme vor sich ein besonder Hauptstück ohn' clave, und so viel immer möglich und wegen der Composition hat geschehen können, in seiner eigenen Melodien singet. Zu christlichem Wohlgefallen denen Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Johann Christian, und Herrn Georg Rudolphen, Gebrüdern, in Schlesiens zur Liegnitz und Brieg Herzogen 1c. Seinen genädigen Fürsten und Herrn unterthänig zugeschrieben durch Joannem Göldelium Swarcceburgensem, Musicum.“ Die fünf Stimmen, die sich hier zu gemeinschaftlichem Gesange vereinigen sollen, sind mit Figuralnoten auf fünf Linien abgedruckt, ohne Beifügung der gewöhnlichen Tonschlüssel: statt ihrer ist zweien derselben der hebräische Buchstabe Daleth, zwei andern Aleph, der fünften Ain vorgedruckt, woraus wir abnehmen sollen, daß bei jener mit dem Ton D, bei dieser mit A der Gesang zu beginnen habe, bei der mit Ain bezeichneten dieser Ton aber nicht der eigentliche Grundton der Melodie sei, sondern ein versetzter, und daß in so veränderter Gestalt diese Stimme die Grundlage der Harmonie bilde. Sie enthält (Decalogus überschrieben) das Lied „Mensch willst du leben seliglich“ in seiner bekannten phrygischen, hier nach A versetzten Weise: ihr folgt zunächst (mit der Aufschrift Baptismus) das Lied: „Christ unser Herr zum Jordan kam,“ in Melodie und Tonhöhe unverändert; über ihm reiht sich an (Coena Domini bezeichnet) Johann Huffsens Lied: „Jesus Christus unser Heiland“ mit seiner Melodie in der Tonhöhe von A; in der nächst höheren Stimme erscheint (Oratio Dominica genannt) Lied und Weise: „Vater unser im Himmelreich,“ diese in ursprünglicher Tonhöhe; in der höchsten Stimme endlich wird das Ganze beherrscht durch das Lied „Wir glauben all' an einen Gott,“ mit seiner bekannten, unversetzten Melodie, als *Symbolum Apostolicum*. Ganz vollständig — wenn auch mit Zwischensätzen — erscheinen nur die 3 dorischen Weisen: Wir glauben all 1c., Vater Unser 1c., Christ unser Herr 1c.; von den beiden andern nur einzelne Zeilen, in der Grundstimme deren drei, in der 3ten Stimme deren zwei; alles übrige klingt den ursprünglichen Melodien nur an. Wie alle diese 5 Lieder Luther angehörten, so hielt man damals auch deren Melodien für die seinigen; sie sollten hier zu einem klingenden Körper vereint, als Sinnbild des inneren Einklanges der lutherischen Lehre, dem Hörer eine feierliche, wohl lautende Harmonie darstellen, und zugleich ein Ehrenlied für den großen Reiniger der Kirche, ganz in dem Sinne, wie er solche Gesänge in Senfs Tonsätzen geliebt hatte. Diese unverkennbare Beziehung deutet uns auch, ungefähr mindestens, die Zeit des Erscheinens dieser

Composition an: sie muß zwischen 1602—1612 gedruckt seyn, so lange nämlich die beiden Fürsten, denen sie gewidmet ist, als regierende Herren sich zu der lutherischen Lehre bekannten; vielleicht gegen das Ende jenes Zeitraums, um die damals im väterlichen Glauben schon Wankenden, später zum Calvinismus übergetretenen, auf unverfängliche Weise von einem solchen Abfalle abzumahnern. Noch eines andern 5stimmigen Gesanges ähnlicher Art gedenkt Prätorius a. a. O., der von einem unbekannten Tonsetzer herrühre, und die vollständigen Melodien: Erhalt uns Herr bei deinem Wort 1c., Ach Gott vom Himmel sieh darein 1c., Vater Unser im Himmelreich 1c., Wir glauben all an einen Gott 1c., Durch Adams Fall ist ganz verderbt 1c. einander versflocht; diesen aufzufinden ist mir nicht gelungen. Jener, obgleich es nicht fehlen konnte, daß die gestellte Aufgabe einigen Zwang mit sich führt, und zumahl die ächte harmonische Entfaltung auch nur einer der mit einander gehörten Singweisen unmöglich macht, ist mit Gewandtheit gearbeitet, und verhält sich zu ähnlichen der Vorzeit auf ähnliche Weise, als die Sätze Wallisers, in ihrem Sinne, zu denen seiner Vorgänger und Muster.

Die einfache Setzweise, die wir bei Melodien geistlicher Lieder zuerst von Lucas Osiander angewendet fanden, welche dann Samuel Marschall und Seth Calvisius für ihre zu kirchlichem Gebrauche herausgegebenen Singebücher anwendeten, und die endlich durch Hans Leo Hasler, Gotthard Erythraus und zumahl Michael Prätorius weiter ausgebildet wurde, erscheint im 17ten Jahrhundert zunächst bei **Erhard Bodenschag**. Dieser verdiente Mann war zu Lichtenberg, einer Stadt und einem Schlosse eine Meile von Zwickau entfernt, wahrscheinlich innerhalb der letzten 25 Jahre des 16ten Jahrhunderts geboren. In Leipzig lag er der Gottesgelahrtheit ob, schon damals mit der Setzkunst sich beschäftigend; in der Vorrede seines später zu erwähnenden 4stimmigen Choralbuches gedenkt er der Magnificat, die er dort im Jahre 1599, als churfürstlich sächsischer Stipendiat, herausgegeben habe. Ein Jahr nach deren Erscheinen, 1600, wurde er an das Cantorat zu Schulpfort berufen; um 1603 an das Pfarramt zu Rehaußen unter Eckartsberge, endlich, um 1608, erhielt er das Pastorat zu Osterhausen im Amte Sittichenbach, das er bis zu seinem im Jahre 1636 erfolgten Tode bekleidete. In allen diesen Ämtern machte er sich vornehmlich durch seine Thätigkeit als Sammler und Setzer für den geistlichen Gesang verdient. Seiner 1599 erschienenen Magnificat haben wir schon gedacht. Als Cantor zu Schulpfort trat er (im Jahre 1603) zuerst mit jener vortreflichen (von Abraham Lamberg zu Leipzig gedruckten) Sammlung 4- bis 8stimmiger Motetten von Meistern des 16ten Jahrhunderts und Mitlebenden auf, unter denen auch er selber erscheint, die damals unter dem Titel einer Blumenlese ausgewählter Gesänge der vorzüglichsten Meister erscheinend, (*Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostrae auctorum*) in späteren, vermehrten Ausgaben, den bezeichnenderen Namen „Blumenlese von Schulpfort“ (*Florilegium Portense*) erhielt, und noch bis nahe hin zu unseren Tagen dort in Gebrauch geblieben ist. Als Pfarrer zu Rehaußen gab er um 1605 den Psalter Davids nach der alten Übertragung (*juxta translationem veterem*) heraus, nebst den Lobgesängen, Hymnen und Gebeten der Kirche, für 4 Stimmen; 1608 als Pastor zu Osterhausen, sein 4stimmiges Choralbuch; 1615 XC. Bicinia selectissima (für Diskant und Baß) über die vorzüglichsten Sonntags- und Festevangelien. Sein Choralbuch erschien hienach in demselben Jahre mit denen des Hans Leo Hasler und Gotthard Erythraus, und zum Theil früher noch als die umfassende Sammlung des Michael Prätorius; mit anscheinendem Rechte könnte also ein Bedenken dagegen sich erheben, weshalb wir jene Meister noch denen des 16ten Jahrhunderts an die Seite gestellt, Bodenschag aber, dessen frühestes Werk unzweifelhaft noch diesem Jahrhunderte

angehöre, in das 17te verwiesen haben. Es ist dieses jedoch in der Überzeugung geschehen, daß bei solchen Bestimmungen es mehr auf die Gesamthätigkeit eines Meisters, auf deren Richtung, Dauer, und ihren Einfluß auf seine Zeit, als auf die Jahreszahlen einzelner Werke desselben ankomme. Hasler und Erythraus wurzeln mit ihrer gesammten Kunstthätigkeit im sechzehnten Jahrhunderte; ihre mit Bodenschag's geistlichem Eingebuche gleichzeitig erschienenen gleichartigen Sammlungen waren, obgleich erst später durch den Druck bekannt gemacht, schon mehr Jahre zuvor in kirchlichem Gebrauche gewesen; das Daseyn beider Männer reicht nicht einmahl hin bis zu dem Jahre der ersten Jubelfeier der Kirchenverbesserung. Bodenschag war fast noch 20 Jahre nachher thätig; und wenn die Sckweise des 16ten Jahrhunderts — der, nach seinen mir bekannten Werken zu schließen, er durch sein ganzes Leben treugeblieben seyn wird — lange noch in das 17te hinein sich in lebendiger Übung erhalten hat, der aufgetommenen neuen Richtung ungeachtet, so haben wir ihm es wesentlich zu verdanken. Vor Allen hat er durch seine Blumenlese von Schulpfort thätig dafür gewirkt, den besten Werken der älteren Kunst eine Freistätte in dieser ausgezeichneten Anstalt zu bereiten, von wo aus durch deren Jünger, denen sie bei fortgesetzter Theilnahme an ihrer Ausführung in frischen Jünglingsjahren lieb geworden waren, sie fortbauend in die Gegenwart hineintönen, und als Muster sich erhalten mußten. Ist also von Nachklängen des 16ten Jahrhunderts in dem folgenden 17ten die Rede, so muß auf ihn vorzugsweise hingewiesen, und ihm hier seine Stelle bereitet werden. Handelt es sich aber um Michael Prätorius in Vergleichung mit ihm, so hat es mit diesem Meister eine ganz besondere Bewandniß. Ihn haben wir in zwiefacher Beziehung zu betrachten, in seinem Verhältnisse zum 16ten und zum 17ten Jahrhunderte, denen beiden er angehört, wie auch sein gesammtes Leben nach ihnen in zwei fast ganz gleiche Hälften sich theilt. Bei ihm erscheint, im Sinne des 16ten Jahrhunderts, harmonisch ausgestaltet, wie wir schon früher bemerkten, Alles, was am Schlusse dieses denkwürdigen Zeitraumes an Überliefertem und Neugeschaffenem, in der alten Kirchensprache und in der des Volkes, einen Theil des Kirchengesanges der Evangelischen bildete; und wie er, dieses Alles, zumahl in einfach harmonischer Entfaltung, geistvoll durchbringend, in solchem Sinne mit Recht die Blüthe des 16ten Jahrhunderts genannt werden darf, so ist, von der anderen Seite, wohl keiner seiner Zeitgenossen gleich ihm schon in den Anfängen des 17ten von der in demselben aufgetommenen neuen Richtung so lebendig berührt worden, hat sich ihr so freudig hingegeben, und so rüstig in derselben während seiner letzten Lebensjahre fortgewirkt. Mit Recht hat er demnach, wegen seiner früheren Wirksamkeit, seine Stelle unter den Meistern des 16ten Jahrhunderts gefunden; und eben so hat ihm in dem folgenden an gebühtem Orte der ihm gebührende Platz angewiesen werden müssen, wo wir ihm später wiederum begegnen werden.

Wir kehren nun zu Bodenschag zurück, und wenden uns, da wir bei seinen übrigen Werken nicht verweilen dürfen, die uns keine Veranlassung zu besonderen Betrachtungen gewähren, sogleich zu seinem, bei Abraham Samberg im Jahre 1608 zu Leipzig erschienenen 4stimmigen Choralbuche. Es führt den Titel: *Harmoniae Angelicae Canticum Ecclesiasticarum*, das ist: Englische Freudenlieder, und geistliche Kirchen-Psalmen D. Martini Lutheri, und anderer frommen, gottseeligen Christen. Welche in den Christlichen Gemeinden und Versammlungen auch bei Auftheilung der hochwürdigsten Sacramenten, Sowohl daheim zu Hause, Morgens und Abends, vor und nach Tisch, nutzbarlich gesungen, auch mit Orgeln und Instrumenten ganz lieblich gebraucht werden mögen. Mit Vier

Stimmen componiret, und auf fürnemer gottseliger Christen Begehr und Anhalten publicirt und in den Druck verfertigt durch M. Erhardum Bodenschatz Lichtenbergensem, jehiger Zeit Pfarrern zu Osterhausen unter dem Amte Sittichenbach. Zugueignet ist dieses Werk dem Churfürstlich Sächsischen Hofprediger, Kirchen- und Schul-Rath zu Dresden, und Doctor der h. Schrift, Polycarpus Leiser, und die Widmung „Geben zu Osterhausen im Ampt Sittichenbach, am Tage Erhardi, Anno 1608“ verbreitet sich über die Herrlichkeit der Tonkunst, die mit Recht in der Kirche „mit geistlichen Psalmen und Liedern, mit Orgeln und Singen, neben dem gepredigten Worte zu Gottes Lobe figuriret und gebraucht wird.“ Denn sie walte im Himmel; sie habe in voller Pracht unter dem alten Bunde den Dienst des lebendigen Gottes in seinem Tempel verherrlicht; sie habe unter Juden und Heiden die bösen, unreinen Geister verjagt, und zu allem tüchtigen, tapferen Thun gekräftigt; in ihr seien die ersten heiligen Lieder des neuen Bundes, des Zacharias, der Mutter des Herrn, des gottesfürchtigen Simeon erkungen; sie sei von Aposteln und Kirchenlehrern dringend empfohlen; D. Martinus Luther, Gottes ausgewähltes Rüstzeug, habe aus heiligen Liedern, nach seinem eigenen Bekenntnisse, seine ersten Gedanken vom Evangelio geschöpft. Sie müsse als edle Beilage des Wortes also nicht allein die, zur Ehre und Lob des Höchsten gerichtete, Nierde der Christlichen Gemeine seyn: sondern auch wir unter einander hätten uns zu ermahnen, zu trösten und zu belustigen mit geistlichen Liedern. Deshalb seien auch die gegenwärtig erscheinenden zusammengetragen, mit 4 Stimmen gesetzt, und durch den Druck öffentlich gemacht worden. Dieser Zuschrift folgt keine Vorrede weiter; sie selber vertritt deren Stelle. Was den Inhalt des Buches betrifft, so sind 133 Liedern vierstimmige Tonsätze ihrer Melodien beigebracht, einem darunter (dem Liede: Nun laßt uns den Leib begraben) deren 2; derselben sind also im Ganzen 134. Sechzehn Liedern, die das Buch noch außerdem enthält, ist eine bloße Verweisung auf vorgekommene Melodien und Tonsätze beigelegt; bei anderen 16 ist diese Verweisung unterlassen, und Melodie und Tonsatz sind abermahl abgedruckt. Zwölf unter diesen Liedern sind von einmahl schon früher vorgekommenen Tonsätzen begleitet; deren zwei von zweimahl schon erschienenen; eines von dreimahl, und noch eines von viermahl zuvor abgedruckten. Wir haben also 23 von der oben angegebenen Gesamtzahl abzurechnen, um den richtigen Inhalt des Ganzen an Melodien und 4stimmigen Harmonien zu finden, das hiernach deren 111 begreift. Von diesen gehören nur 109 unserm Bodenschatz an; denn Melodie und Tonsatz des Liedes: „Nun laßt uns Gott dem Herren“ rühren von Dr. Nicolaus Selnecker her, und beides zu dem Liede „O Herre Gott, in meiner Noth“ von Jacob Händel. Lieder und Tonsätze sind unter vier Abtheilungen gebracht. Der erste begreift die „den fürnehmsten Festen durchs ganze Jahr“ angehörenden. Der Lieder sind hier 42, der beigebrachten Tonsätze 40; da ihrer jedoch 4 sich wiederholen, so beträgt die Zahl der selbständigen Melodien und Harmonien nur 36. Der zweite Theil enthält „die sechs Stücke des Catechismi,“ denen sich auch die Morgen-, Abend- und Tischgesänge anschließen; 23 Lieder, 22 Tonsätze, zwei sich wiederholende, also nur 20 selbständige. Im dritten Theile finden wir „die fürnehmsten Psalmen des Königlich Propheten David,“ in Psalmen von Christo, Buß-, Bet-, Dank-, Ermahnungs- und Lehrpsalmen unterschieden. Die Zahl der Lieder ist 30, von denen nur 26 einen Tonsatz neben sich haben, unter denen wiederum nur 17 selbständige sind, da ihrer neun mit ihren Melodien schon früher vorkamen, oder in diesem Abschnitte mehrmahl erscheinen. Der vierte Theil endlich bietet uns 55 Lieder, unter der Überschrift zusammengefaßt: „schöne tröstliche

Gesänge, so unserem Catechismo und Glauben gleichförmig sind,“ vertheilt wieder unter die besonderen Abschnitte: Dankfagung; Rechtfertigung; von christlichem Leben und Wandel; von Kreuz, Verfolgung und Anfechtung; vom Worte Gottes; von der christlichen Kirchen; vom Tod und Sterben; Begräbniß; vom jüngsten Tage und Auferstehung; worauf dann die deutsche Litanej folgt, und für die elf letzten Lieder früher vorgekommene Überschriften sich wiederholen, und sie als ergänzenden Anhang kund geben. 46 dieser Lieder sind von Consägen begleitet, unter denen indeß nur 38 sich befinden, die nicht schon früher vorkamen, so daß ihrer acht abermahls abgedruckte sind. Der Umfang dieses Büchleins — 150 Lieder, und unter 134 Consägen nur 111 selbständige — ist hienach nicht bedeutend, wenn wir ihn dem Inhalte von Prätorius’ umfassendem Werke vergleichen; indeß steht B. Sammlung immer noch denen Psanders (50), Haßlers (67), Erythraus (85), Marschalls (88) und dem Hamburger mehrstimmigen Melodienbuche (88) an Reichthum des Inhalts voran, und sie wird darin nur durch die des Calvisius (127), Vulpnius (157) und Gesius (217) übertroffen. Sie ist, wie alle diese, zu örtlichem Gebrauche zusammen gelesen, enthält also nur das Nothwendige, in des Herausgebers Wirkungskreise wirklich in Übung seiende; der größere oder mindere Umfang war daher nicht durch jenes Wahl bestimmt. Der Festmelodien sind verhältnißmäßig die meisten (36); denn die Singweisen der vermischten Lieder des letzten Theiles, deren ohnehin nur 2 mehr sind (38), dürfen wir ihnen nicht entgegenstellen. Der Psalmmelodien dagegen sind die wenigsten (17), noch nicht die Hälfte jener ersten; und wenn wir auch zwei Psalmlieder (Es spricht der Unweisen Mund wohl. Ps. 14. S. 418. Vergebens ist all Müß und Kost. Ps. 127. S. 598), hinzurechnen, die ihres Inhalts wegen in den letzten Theil unter Begleitung ihrer bekannten Weisen sich eingeschlichen haben, so wird dadurch die Hälfte der Melodien des ersten Theiles nur um eine überschritten, und die Hälfte der Weisen des vierten eben nur dargestellt. Erhebliche Abweichungen der Melodien aller 4 Theile von der Art ihrer Aufzeichnung in den ältesten und besten Singbüchern sind mir nicht vorgekommen; daß die Weise des „Resonet in laudibus“ (hier Joseph lieber Joseph mein) durch Einschaltung der Worte „Gause, liebes Kindelein“ an zwei Orten ausgebehnt ist, sei hier nur beiläufig bemerkt. Der rhythmische Wechsel ist nirgends angetastet; daß in einzelnen Fällen statt seiner der dreitheilige Takt unbedingt vorwaltet — wie in den Weisen der Lieder: „O Gottes Lamm unschuldig 1c., O Herre Gott, dein göttlich Wort 1c., Aus meines Herzens Grunde — ist ohne Zweifel einer örtlichen Singart beizumessen, und nicht der Willkühr des Consägers. Seltner vorkommende Melodien, deren sich einige hier finden, gehören lediglich dem 4ten Theile an. So die des Morgenliedes von Johann Freder: „Ich dank dir Gott für all’ Wohlthat,“\*) die des Abendliebes: „Der Tag hat sich geneiget“\*\*), und eine eigene Weise für das Lied: es ist gewißlich an der Zeit\*\*\*), von Bartholomäus Ringwald, das sonst zumeist nach der späteren Melodie des lutherischen Liedes: Nun freut euch lieben Christengmein (1535) gesungen zu werden pflegt; endlich die, so viel ich finden konnte, erste 4stimmige Behandlung der in Klugs Gesangbuche von 1543 am frühesten erscheinenden und von einfachen Melodienbüchern später nicht wieder aufgenommenen Weise

\*) Beispiel Nr. 1.

\*\*) Nr. 2 desgl.

\*\*\*) Nr. 3 desgl.

des Liebes: Nun laßt uns den Leib begraben, die dort (hypo)mixolydisch, in Bodenschag' Aufzeichnung und harmonischer Bearbeitung aber phrygisch erscheint, in jener unregelmäßigen Behandlung, die am Schlusse den phrygischen Grundton mit seiner Unterquinte in der Grundstimme begleitet. Auf ähnliche Weise ist Bodenschag in noch sieben anderen Fällen verfahren, bei den Melodien: Christum wir sollen loben schon 1c.; Christus der uns selig macht; Da Jesus an dem Kreuze stund; Also heilig ist der Tag; Ach Gott vom Himmel sieh darein; Es wollt' uns Gott genädig seyn; Gott hat das Evangelium; und nur 4 phrygische Singweisen hat er ganz im Sinn ihrer Tonart behandelt, die der Lieder: Aus tiefer Noth; Erbarm dich mein o Herre Gott; Mitten wir im Leben sind; Es war einmahl ein reicher Mann 1c., eine Melodie, die hier einer neunzeiligen Bearbeitung jenes älteren Liebes sich anschließt, das man ursprünglich auf die Weise des Mariensalters gedichtet hatte, und es nachher, von ihr absehend, mannichfach ausbildete. Einen inneren, aus der Eigenthümlichkeit der behandelten Melodien hervorgehenden Grund, in jenen ersten Fällen anders als in diesen letzten zu verfahren, habe ich nicht auffinden können; ja, die Weise des Liebes von den sieben Worten des Herrn am Kreuze (Da Jesus an dem Kreuze stund) und des von den Zeichen des jüngsten Tages (Gott hat das Evangelium) hätten eher zu einer anderen Behandlung auffordern sollen. Jene, zu Darstellung des absteigenden phrygischen Tonschlusses in völlig entsprechender Harmonie, für den Ausdruck stiller Einkehr des Gemüthes in sich, frommer Erwägung der letzten Worte des sterbenden Erlösers, zu denen das Lied auffordert; diese, zu bestimmter Ausprägung des feierlich ernstesten, aufsteigenden Schlusses jener Tonart, angemessen der prophetischen Mahnung, mit der jede Strophe des Liebes schließt. Wir dürfen hierin noch keineswegs eine Entartung des strenger kirchlichen Styles der harmonischen Entfaltung sehen wollen, durch den das 16te Jahrhundert sich auszeichnet, denn wir treffen auch bei den besseren Meistern dieses Zeitraums deren, die jener zweideutigeren Darstellung des phrygischen Tonschlusses sich bedienen. Auch würde von einem Verfall schon in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts kaum die Rede seyn können. Es ist nur eine, dem einzelnen Meister eigene, minder lebendige Empfänglichkeit für das Eigenthümliche der Tonart einer gegebenen Melodie darin zu finden, ein Mangel an Erkenntniß des Geistes einer fremden Schöpfung, während er in eigenen Hervorbringungen wohl als Herr der Mittel sich zeigt, die in den Tonarten ihm zu Gebote stehen. Mit größerer Sicherheit hat Bodenschag das Gepräge der mixolydischen Tonart aufgefaßt in den von ihm behandelten, derselben angehörenden Singweisen; nur die des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“ schließt er unregelmäßig, indem er ihren Endton mit seiner Unterquinte in der Grundstimme begleitet, und — einen halben Schluß bildend — zu dem vorhergehenden Tone (a), dessen große Unterterz F — die kleine Oberseptime des ursprünglichen Mixolydischen — im Basse erklingen läßt. Wir haben hienach, bei dem Ausgange des Gesanges, nicht das Gefühl des Grundtones der Melodie, und vermissen es auf ähnliche Weise wie bei den Schlüssen jener acht zuvor genannten phrygischen Melodien. Mein jener, wenn auch unregelmäßige Schluß bringt doch zugleich die bezeichnendste Modulation der behandelten Tonart zur Anschauung, und so erscheint er immer noch kräftig und tongemäß, eben wie bei phrygischen Singweisen die Begleitung ihrer Tonschlüsse durch ihre große Unterterz, wo die Melodie sich dazu eignet. Eccard, der in der Singweise unseres Abendmahlsliedes alle Schlüsse in deren Grundton, melodiegemäß, als volle behandelt, hat dennoch durch die Art,



wie er die Eingänge ihres Auf- und Abgesanges begleitet, das Gepräge des Mixolydischen auf meisterhafte Weise zu bewahren gewußt. \*) Zuerst begleitet er im Basse den Grundton der Melodie, mit dem diese beginnt, durch dessen Unterquinte; während sie ihn dann ein zweites Mal anschlägt, steigt er von jener durch eine Quarte hinab in die Unteroctave des Grundtons, und stellt so gleich beim Eingange den bezeichnenden halben mixolydischen Tonsehluß kräftig dar. Ähnlich gestaltet er sodann den Beginn des Abgesanges, doch hier nicht in dem ersten Schritte der Harmonie allein, sondern in der gesammten harmonischen Begleitung der ersten Melodiezeile, deren erster und letzter Zusammenklang uns jene Form des Tonsehlusses entgegenbringen, der durch die Begleitung der dazwischen liegenden Töne der Melodie nur verzögert wird. In Zügen solcher Art erkennen wir auf das Deutlichste, daß jenen kirchlichen Tonarten, welche die Vorzeit nach der eigenthümlichen Folge ihrer Tonverhältnisse unterschied, nur durch die That des Meisters, nicht das Wort des Tonlehrers, eine auf lebendige Anschauung gegründete, bewährte Art ihrer harmonischen Behandlung entsprossen sei; denn eben durch sie tritt die Macht, die Bedeutung jener Tonverhältnisse hervor, wie denn in der mixolydischen Tonart die Modulation vorzugsweise nach der Oberquarte ihres Grundtones durch die ihr vor allen eignenden Verhältnisse der großen Terz und kleinen Septime hingeleitet wird. Bei Eccard wie bei Bodenschag finden wir dieses ausgeprägt, nur daß bei jenem das Gefühl des Grundtones uns erhalten, bei diesem es verlißt wird, wir also mit Recht von jenem behaupten, daß der Sinn seiner Aufgabe sich ihm lebendiger erschlossen habe.

Bodenschag wird stets zu den achtbarsten, wenn auch nicht begabtesten Meistern gezählt werden müssen, durch welche Ankänge des 16ten Jahrhunderts in das folgende hinübertönten. Die Tonkunst war nicht sein steter Lebensberuf; als solchen übte er sie nur während seines dreijährigen Cantorats in Schulpfort, dann wurde sie ihm zur Erholung neben seinem geistlichen Amte, und auch da hat er nach seinen Kräften sie im Sinne desselben angewandt. Das Überlieferte, wie es sich an dem Orte seines Wirkens gestaltete, hat er treulich fortgepflanzt; es im tiefsten Sinne harmonisch zu beleben, ist ihm nicht gelungen, dagegen ist er auch von manchen Härten und Unebenheiten frei geblieben, die in ähnlichen Werken größerer Meister, eben weil sie strebsamer waren, öfter hervortreten, und durch das nicht völlig Erkannte und Erreichte, durch den Widerstreit des Wollens und Gelingens, uns verlegen. Länger als durch sein Choralbuch hat sein Name durch seine treffliche Blumenlese sich lebendig erhalten, die für die Werke vieler Meister der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, die wohl nur durch sie sich erhalten haben, stets die schätzbarste Quelle bleiben wird.

In welchem Sinne die eigenthümliche Seseweise Eccards im 17ten Jahrhunderte sich fortgepflanzt, wie dieser Meister durch die von ihm erfundene tonkünstlerische Form des Festliedes noch lange über sein Leben hinaus fortgewirkt habe, werden wir in dem nächstfolgenden Abschnitte näher betrachten, wo wir uns mit der durch ihn gegründeten Preussischen Tonsehlule zu beschäftigen gedenken. Hier wollen wir, ehe wir von den in der Weise des 16ten Jahrhunderts ihre Kunst fortübenden Sesezern zu den in gleichem Sinne schaffenden Sängern übergehen, die nun auch jenes zugleich sind, nur noch zweier Meister gedenken, die, wenn auch nicht Eccards Sehlule angehörend, doch in

---

\*) S. das Beispiel Nr. 152 zum ersten Theile.

einer Beziehung mindestens, seiner Art und Kunst sich nähern, indem sie, gleich ihm, den Choral fünfstimmig behandeln.

Der erste unter ihnen ist **Martin Zenner**, Hof- und Stifts-Organist zu Dnolzbach. Von seinen Lebensumständen ist uns keine Nachricht aufbehalten; wir wissen nur, daß er im Dienste des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg stand, auf welchen — einen jüngeren Sohn des Churfürsten Johann Georg — nach dem kinderlosen Ableben des Markgrafen Georg Friedrich von Baireuth und Anspach, das letzte dieser Fürstenthümer übergegangen war. Der Wittve des Vorgängers seines Herrn, Sophia, gebornen Herzogin von Braunschweig-Lüneburg, und der Gemahlin dieses legten, Sophia, gebornen Gräfin zu Solms, Münzenberg, Wilbenfels, Sonnenwalde und Baruth 1c., hat er das Werk zugeeignet, von dem wir jetzt berichten wollen. Es erschien um 1616 in seinem Selbstverlage, gedruckt zu Nürnberg bei Georg Leopold Fuhrmann, und ist überschrieben: **LXXXII** Schöne Geistliche Psalmen, nach dem Choral oder Thon, in dem Brandenburgischert Fürstenthumb unterhalb Gebirges gebräuchlich, auf alle Sonntag' und Fest durchs ganze Jahr, solchergestalt mit fünf Stimmen componirt, daß ein jeder fromme Christ ungehindert mitsingen, vnd seine hergliche Andacht gegen **GOTT** erzeigen kann 1c. Schon dieser Titel zeigt, in welchem Sinne der Meister die von ihm zusammengestellten Melodien behandelt habe; noch deutlicher spricht er darüber in seinem Vorworte sich aus. Nachdem er bemerkt, daß das Lob Gottes im Gesange ein Gebot des heiligen Geistes sei, und daß demzufolge der Kirchengesang nach Offenbarung des Evangelii „in diesen letzten Zeiten“ choraliter und figuraliter geübt worden, „wie denn in unterschiedlichen Landen etliche der Musit erfahrene und wohlgeübte Componisten hieran ihren Fleiß nicht gespart,“ fügt er hinzu: „Aber weil etliche und des mehreren Theiles solche gar zu künstlich componirt, also, daß ein ganze Christliche Versamblung nur irr gemacht, vnd ihre Christliche andacht, wie sie gern wollten, mit eygener stimm nicht vorbringen können, da doch Gott an diesem mehr wohlgefallens als an der künstlichen Composition hat, also hab' ich mir daher rsach genommen, vnd vor wenig Jahren etliche teutsche Psalmen nach der Melodey, so in diesem Fürstenthumb gebräuchlich, figuraliter also componiret, dz bei Christlicher Zusammenkunft solche von Mann und Weib, Jung und Alt, in irem gewöhnlichen thon oder Meloden, von denjenigen, so figuraliter musicirn, vngehindert, sondern zu wahrer vnd innbrünstiger Andacht angetrieben, können zugleich mitgesungen werden. Als nun solches, beides von Geist- als Weltlichen, Gottseeligen vnd verstandigen Leuten bißher nicht allein gebilliget, sondern auch die übrigen vnd vornembsten durch das ganze Jahr in gleicher Form zu componiren ich vielmahls hoch ermahnet und angelassen worden, als hab ich diß kleine Werklein zuvörderst **GOTT** dem Allmächtigen zu schuldigen Ehren, wie auch allen Christlichen eyffrigen herzen zu dienstlichem gefallen, ungeachtet es vielleicht auch (wie sonst inn der gleichen fällen pflegt herzugehen) seine Mißgönnner vnd Tadler haben vnd finden mag, anfertigen, vnd in Trudt kommen lassen wollen 1c.“ Die Absicht war also: die Gemeine sollte sich dem Gesange des Chores, der diese Lieder mehrstimmig vortrug, anschließen; darum mußte der Tonsatz so eingerichtet werden, daß jener Gesang nicht durch zu künstliche Verflechtung der Stimmen eine Hinderung und Störung für die Ungeübteren werde, diese vielmehr, durch seine volltönende Pracht innerlich erwärmt und erhoben, mit desto regerer Andacht, aber auch größerer Rücksicht einstimmen möchten, um nicht durch rauhe oder gar falsche Töne den Wohl laut des Zusammenklanges

zu führen. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß Zeuner bei seinem Unternehmen Eccard im Sinne gehabt habe. Jener große Meister hatte in Preußen im Dienste des Markgrafen Georg Friedrich gestanden; dieser, während seiner letzten Lebensjahre in seinen Fränkischen Erblanden einheimisch, hatte dorthin jene beiden Bände fünfstimmiger Choralgesänge gesendet erhalten, die von Eccard in seinem besonderen Auftrage gesetzt waren. Wie er nun als ein kunstliebender, und zumahl der Tonkunst mit ächter Liebe anhängender Fürst gerühmt wird, an dessen Hofe viele ausgezeichnete Meister derselben gegläntzt hatten, waren ihm diese geist- und kunstreichen Sätze höchst willkommen gewesen; er hatte in seiner Schloßkirche an deren Ausführung gar oft sich erfreut, in ihrer majestätischen Vollstimmigkeit und Pracht hatten sie wohl auch bei den Kundigen vielfach Anklang gefunden. Allein ihr allgemeiner Gebrauch wird dennoch nicht möglich gewesen seyn, weil sie theils durch die von der Fränkischen Singart häufig abweichende Preussische, nach der Eccard sich gerichtet hatte, theils durch das mannichfaltige Eintreten und Absetzen der Stimmen, wenn auch bei ungebrochenem Fortschritte des Hauptgesanges, Irrungen herbeiführen mußten. So war nun, eben zu Anspach vorzugsweise, eine Veranlassung für diese fünfstimmigen Tonsätze Zeuners gegeben, durch die er den Uebelständen abzuhelpen dachte, die mit dem Gebrauche der Gesänge des anerkannt so viel größeren Meisters zusammenhängen, dabei aber doch sich höher erheben wollte, als es in dem benachbarten Nürnberg durch Hans Leo Hasler und Erythraus geschehen war, die für den Mitgebrauch der Gemeine ihre vierstimmigen geistlichen Lieder nach Flanderns Vorgange eingerichtet hatten. Von den Melodien der zwei und achtzig Lieder, die uns Zeuner in 5stimmigen Tonsätzen giebt, wiederholen sich nur deren zwei: die des Hymnus *A solis ortus cardine*, die zu den Liedern: „Christum wir sollen loben schon“ und „Was fürchtestu Feind Herodes sehr“ erscheint, und die spätere zu Luthers: „Nun freut euch lieben Christengmein“, die hier auch dem Psalmliede „Herr wie lang' wilt vergessen mein“ angeeignet ist. Sechs und vierzig derselben finden wir auch von Eccard behandelt; 44 in den beiden Theilen seiner um 1597 erschienenen Choralgesänge, andere zwei — die der Lieder „Helft mir Gotts Güte preisen“ (Von Gott will ich nicht lassen) und „Hört auf zu trauern und klagen“ — in der später durch Stobäus besorgten Ausgabe dieses Werkes. Während also Zeuner an 34 Melodien reicher ist, hat doch auch Eccard (in den 54 Tonsätzen seines Choralwerks) deren zehn mehr; ja, deren elf, wenn wir darauf Rücksicht nehmen, daß für ein Lied, das beiden gemeinschaftlich ist, ein jeder von ihnen eine verschiedene Melodie hat; für das Lied „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“. Zeuner giebt uns dazu eine aus der versetzten phrygischen Tonart\*), während Eccard für dasselbe eine eigene aus der ionischen gesungen hat. Jene phrygische werden wir, dem Vorworte Zeuners zufolge, für eine in Franken um 1616 örtlich in Gebrauch seiende anzunehmen haben. Ich fand sie zuerst im 8ten Theile der Sionischen Musen des Michael Prätorius (1610; Nr. 174. 175) ohne Angabe ihres Ursprungs, in zwei 4stimmigen Behandlungen; sie ist daher wohl auch späteren Ursprungs als die um 13 Jahre zuvor erscheinende Eccardsche, und es mag seyn, daß Zeuner noch bei Lebzeiten des Markgrafen Georg Friedrich, dem dieses Lied so besonders werth war, sie selbst dazu erfunden hat (vor 1603), wie zuvor Eccard in seinen Choralgesängen (1597) die seinige, um seinen Gönner bei seiner Vorliebe für dieses Lied damit zu erfreuen.

\*) Beispiel Nr. 4.

Auch hat Zeuner vielleicht in Eccards Melodie, die den Ausdruck liebender Zuversicht und gläubigen Friedens trägt, den Ton inbrünstiger Bitte vermisst, der ihm dem Liebe besser zu geziemen schien, und, es in diesem Sinne singend, damit in Franken später allgemeinen Anklang gefunden. Prætorius giebt die Quelle nicht an, woraus er diese phrygische Weise schöpfte, ja, wie er doch sonst zu thun pflegt, nicht einmahl die Landschaft in der sie üblich sei; daher die Vermuthung, daß sie erst damals sich zu verbreiten begonnen habe. Abweichungen in Zeuners Werke bei anderen Melodien, die in ihren Grundzügen sonst mit den anderswo gebräuchlichen übereinstimmen, haben wir nicht ihm, sondern der örtlichen Singart zuzuschreiben, der er sich anschloß. So mangelt bei ihm der Melodie des Liebes: „Ich dank dir lieber Herre“ der so bezeichnende, von Eccard beibehaltene rhythmische Wechsel; in der des Liebes: „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ ist derselbe zum durchhin vorwaltenden dreitheiligen Takte geworden, bis auf den Schluß des Auf- und des Abgesanges, und die erste Zeile dieses letzten, wo schon der gerade Takt gegenüber gestellt erscheint, während dieser bei Eccard das Vorwaltende ist, und nur am Ende des Auf- und des Abgesanges, so wie in der 2ten Zeile dieses letzten der dreitheilige in anmuthigem Wechsel aus ihm hervorbricht. So erscheint zu dem Liebe „Komm Gott, Schöpfer heiliger Geist“ die spätere Umbildung seiner altkirchlichen Weise (von 1535), während Eccard nach Preussischer Singart ihm die ältere (von 1524) gesetzt hat. Veranlassungen genug waren also für Zeuners Unternehmen vorhanden, wenn das Landesübliche erhalten bleiben sollte, und die Beziehung seines Werkes auf das Eccardsche, obgleich sie nirgend mit ausdrücklichen Worten ausgesprochen ist, darf nicht für unwahrscheinlich gelten. Er hat, sich an dasselbe lehrend, mit einfacheren Mitteln ein Ähnliches erreichen, den Gemeinegesang auf minder zweifelhaftem Wege höher heben wollen; er hat der Überzeugung gelebt, daß, diesem zu Liebe, die Kunst untergeordnet bleiben, und sich strenge innerhalb der Grenzen auch des örtlich nur Gegebenen halten müsse. In dieser letzten Ansicht einzig trifft er mit dem größeren Meister zusammen, denn dieser hielt für den Schmutz des Gottesdienstes eben das Beste, die Blüthe seiner Kunst, für das allein Geeignete.

Zeuners Satz zeichnet sich durch kräftige Fülle aus, Sangbarkeit der Mittelstimmen, und in vielen Fällen auch durch Verständniß der kirchlichen Tonart. So tritt die volle Eigenthümlichkeit des Dorischen durch Vorherrschen der großen Sechste neben der kleinen Terz in seinen harmonischen Behandlungen der Singweisen von Simeons Lobgesange nach Luther (Mit Fried und Freud\*) und Marias Loblied nach Symphorian Pollio (Mein' Seel' erhebt den Herren mein) kräftig hervor. Hier, und in den meisten seiner Sätze schreitet die Harmonie großartig in einer Folge reiner Dreiklänge fort, die selten durch einen Sechstenakkord, seltener, und meist nur bei den Schlußfällen, durch Vorhalte oder durchgehende Töne unterbrochen werden\*\*). Auch das Mixolydische und Ionische hat er, zumahl in ihrem gegenseitigen Verhältnisse, wohl darzustellen gewußt. So giebt er namentlich der Weise des Liebes: „Es ist das Heil uns kommen her“, in deren erster Zeile allein die kleine Septime des Mixolydischen mit Bestimmtheit vorwaltet, die Ausweichung nach dem Ioni-

\*) Beispiel Nr. 5.

\*\*) S. seine Behandlung des Lobgesanges des Zacharias nach Symphorian Pollio (Gebenedeit sei Gott der Herr). Beispiel Nr. 6.

schen bedingend, dadurch eine entschiednere Färbung, daß er dieselbe in der Harmonie öfter noch hervortreten läßt; den Ton meine ich, der in seiner Beziehung zu dem Grundklange, der hier das Mixolydische regelt (F), die kleinere siebente Stufe darstellt (es), nicht den Mißklang in harmonischem Zusammenklängen, an den wir wohl zuerst denken, wenn wir die kleine Septime genannt hören. Denn das ist hier das Entscheidende, daß dieser Ton in der Harmonie, in welchem Verhältnisse es auch sei, vorzugsweise erscheine, und so als ein der Tonreihe, in der die Tonart sich darstellt, eigenthümlicher Kundgebe; nicht, daß er eben das Verhältniß zu dem Grundtone harmonisch darstelle, das ihm in jener Reihe eignet. In gleichem Sinne hat der Meister bei Behandlung der ionischen Melodie des Liedes von Johann Englich „Im Friede dein, o Herr mein“, in der nur die (der Tonart eignende) große Septime ihres Grundtons (h) erscheint, in den begleitenden Stimmen oft die kleine (b) angewendet, als Anklang an das verwandte Mixolydische, der nun in der Harmonie bedeutsam hervortritt. Weniger als mit diesen Tonarten ist es ihm mit der phrygischen gelungen; unter 12 Melodien dieses Tones, die bei ihm vorkommen, hat er doch fast die Hälfte (ihrer 5) auf jene unregelmäßige Weise in ihren Tonschlüssen behandelt, der wir nur eben zuvor bei Bodenschlag begegneten.

Zeuner hat den Geist, das innere Leben vieler Melodien kräftig erschlossen in seinen Sätzen; er ist feierlich, kirchlich, andächtig; die Kunst aber hat er nicht weiter gefördert, und deshalb ist in seinen Hervorbringungen auch nur ein Nachklang des vorangehenden Jahrhunderts zu finden. Einen Verein stellt er dar zwischen der strengen, dem Gemeinegesange die Kunst unbedingt unterordnenden Ansicht Lucas Psanders, und dem Streben, jener in soweit doch genug zu thun als mit einem solchen Grundsatz vereinbar sei. Daher bei ihm nicht jene innere, rege Beweglichkeit, jener lebendige Wellenschlag der Harmonie, auch bei ihrem feierlichsten Daherschreiten, wie bei Eccard, sondern eine herbe Größe und Strenge, die nur selten der Anmuth Raum giebt.

Die 82 Sätze Zeuners geben uns — wir wiederholen es — 34 Melodien, welche Eccard nicht hat, während dieser um elf reicher ist, die hier fehlen. Jene 34 eignen zumeist Psalm- und Schriftliedern oberdeutscher Dichter: (An Wasserflüssen Babylon; O Herr Gott begnade mich 1c.; Herr, wie lang' willst vergessen mein 1c.; Herr Gott der du erforschest mich 1c.; Mein Seel' erhebt den Herren mein 1c.; Gebenedeit sei Gott der Herr 1c.; Im Friede dein, o Herr mein u. s. w.), wenige sind älteren Ursprungs (Danksgen wir alle — Grates nunc omnes — Puer natus in Bethlehem etc.), ihrer zwei sind französische Psalmweisen (O höchster Gott, o unser lieber Herr 1c. Ps. 8; Wenn wir in höchsten Nothen seyn 1c., dem 140sten Psalm anpassend entlehnt). Wir begegnen hier Helmbold's Liede: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt 1c., mit Joachims v. Burg's Melodie, und jenem Liede von dem reichen Manne und armen Lazarus, hier in 4zeiliger Strophe, mit einer Weise, die immer noch Anklänge, wenn auch entfernte, an „Herzog Ernst's Thon“ zeigt. Melodien, die nicht schon in Liederbüchern des 16ten Jahrhunderts vorkamen, habe ich hier nicht angetroffen. Unter bestimmte Abschnitte sind die Lieder nicht gebracht, die Festlieder sind der Gaden, an den sie sich reihen; Psalm-, Lob-, Lehr- und Danklieder sind dazwischen eingeschaltet, mehr oder minder bezüglich auf jene; die Lieder von Tod, Begräbniß, Auferstehung machen den Beschluß.

Neben Zeuner geht auf ähnlicher Bahn **Johann Andreas Herbst**. Er war um 1588 zu Nürnberg geboren; wer seine Eltern gewesen, wer sein Lehrer in der Kunst, ob er nur dieser

oder noch einem anderen Berufe gelebt, wissen wir nicht, die dürftigen Nachrichten, die wir über ihn haben, schöpfen wir lediglich aus Doppelmalers Nachrichten von Nürnberger Künstlern, und Walters musikalischem Wörterbuche. Danach bekleidete er in den Jahren 1628—1641 (seinem 40sten bis 53sten Lebensjahre) ein Capellmeisteramt zu Frankfurt am Main; von 1641 bis 1650 (bis zu seinem 62sten) ein gleiches in seiner Vaterstadt Nürnberg, kehrte aber dann nach Frankfurt zurück, wo er um 1660, ein 72jähriger, noch am Leben war. Er begegnet uns also erst in reiferen Jahren in einer amtlichen Stellung als Kontinistler, und wir möchten daraus schließen, daß er einen früheren Beruf gegen diesen aus innerer Neigung vertauscht habe. Als Consequer war er aber früher schon aufgetreten; wir finden, als von ihm schon 1611 gedruckt, 5 und 6stimmige Liebeslieder unter dem Titel: *Theatrum amoris*, genannt, und als 1619 erschienen: *Meletemata sacra Davidis* und *Suspiria Sancti Gregorii ad Christum*, dreistimmige Sätze, unter denen nur ein sechsstimmiger sich befindet. Auch sahe ich von ihm, in seinem eigenen Verlage herausgegeben, und zu Nürnberg bei Johann Friedrich Sartorius 1637 gedruckt, ein „Loblied auß dem 34sten Psalm des Königlichcn Propheten Davids, sampt einem Ritornello auß dem 92sten Psalm, B. 1. 2; mit 13 Stimmen uff 3 Chör zu musciren: 2 Violinen oder Cornetten, und Fagott; 5 Stimmen vocaliter in concerto; 5 Stimmen vocaliter und instrumentaliter in ripieno, cum basso ad organum.“ Seine, erst in späteren Jahren herausgegebenen musikalisch-pädagogischen Werke gehören nicht hieher; ein Werk aber, aus dem die jetzt näher zu betrachtenden Choralsätze geschöpft seyn könnten, finde ich nirgends genannt. An ihrer Aechtheit ist nicht zu zweifeln, da sie 1659, noch bei seinem Leben, und an seinem damaligen Aufenthaltsorte, Frankfurt a. M., in einer gemischten Sammlung erschienen: in dem „*Harmonischen Chor- und Figural-Gesangbuche Augsburgerischer Confection*“, das Lorenz Erhardi, College und Cantor am Frankfurter Gymnasium, in diesem Jahre herausgab. Sie sind nicht unmittelbar mit dem Namen ihres Urhebers bezeichnet in dieser Sammlung; wir erfahren denselben, wie überhaupt die der Urheber aller Consequen, die hier zusammengestellt sind, erst durch ein angehängtes Verzeichniß, das die Namen der Consequen und eine Nachweisung der Tonart jeden Consequen enthält. Es sind deren 28 zu fünf Stimmen, die wir in diesem Verzeichnisse unter Herbsts Namen finden; noch andere 4 tragen ihn zwar nicht, sie sind jedoch jenen ersten in der Behandlung so übereinstimmend, daß kaum zu zweifeln ist, auch sie gehören demselben Meister an. Zehn Melodien sind unter jenen ersten, zwei unter diesen letzten, die auch Eccard behandelte\*); von jenen

- \*)
- 1) Gelobet seystu Iesus Christ,
  - 2) Resonet in laudibus,
  - 3) Nun bitten wir den heiligen Geist,
  - 4) Allein Gott in der Höh sei Ehr,
  - 5) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (ionische Weise),
  - 6) Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn,
  - 7) Herr Gott dich loben wir,
  - 8) Erhalt uns Herr bei deinem Wort,
  - 9) Mag ich Unglück nicht widerstehn,
  - 10) Was mein Gott will, das gschch allzeit,

11) Gott sei gelobet und gebenediet,

12) Gott der Vater wohn' uns bei.

v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

begegnen wir sechsen, von diesen einer auch bei Zeuner\*); und außerdem sind von diesem und von Herbst noch die Melodien der Lieder gesetzt: Mein' Seel' erhebt den Herren mein; Der Herr ist mein getreuer Hirt; An Wasserflüssen Babylon; Herr Gott der du erforschest mich; Sieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr; so daß für eine Vergleichung hinreichende Anknüpfungspunkte nicht fehlen. Von dem Meister selbst erfahren wir freilich nichts über seine Sätze, ja, wir wissen nicht, ob sie seiner früheren oder späteren Zeit angehören, einzeln und gelegentlich entstanden, und dem Herausgeber des erwähnten Gesangbuches dann von dem greisen Tonkünstler für dasselbe mitgetheilt wurden, oder ob sie Theile einer umfassendern, von diesem zusammengestellten Sammlung bildeten, und für das spätere Unternehmen mit seiner Bewilligung nur daraus entlehnt wurden. Er hat indeß in allen diesen fünfstimmigen Gesängen ein gleichmäßiges Verfahren beobachtet, aus dem wir auf seine Grundsätze für Behandlung des Chorales schließen können\*\*). Von Eccard zunächst unterscheidet er sich dadurch, daß er seine begleitenden Stimmen nicht aus den wesentlichen melodischen Wendungen des Hauptgesanges bildet; daß eine jede Zeile der behandelten Singweisen in allen Stimmen völlig abschließt, und der Gesang nicht durch die Mittelstimmen zu der folgenden hinübergeleitet wird, um einen steten Fluß desselben zu sichern. Es kann also nach Gefallen am Schlusse einer jeden Melodiezeile ein kürzerer oder längerer Ruhepunkt gemacht werden, was bei Eccards Sätzen, die ein ununterbrochenes Fortschreiten erheischen, nicht thöulich ist. Hierin kommt Herbst mit Zeuner überein, nur daß bei diesem zuweilen ein Ruhepunkt durch eine Pause am Ende der Zeile angezeigt ist, bei jenem nicht. Dagegen unterscheiden sich beide dadurch, daß Herbst in seinen Mittelstimmen Melismen viel häufiger anwendet, als Zeuner; daß er dabei auch Brechungen in kleine, schnell vorüberauschende Theile nicht scheut, die zwischen breiten Massen des Gesanges wohl mit einiger Hast und Eilfertigkeit eintreten. Es ist nicht sowohl eigenthümliches Ausgestalten, eine gewisse Selbständigkeit der sonst nur untergeordneten Begleitstimmen, wodurch er dem Gesange ein regeres Leben zu verleihen strebt, als Auszieren des Einzelnen; nur in wenigen Fällen fand ich jenes in seinen Tonsätzen. So unter anderen in dem über die (süddeutsche, dorfische) Weise des Liedes „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“, wo, — während sonst in der Regel alle Stimmen den Gesang zugleich beginnen, oder wenn eine von ihnen um einen Tacttheil zurückbleibt, dies nur geschieht, um durch ihren Eintritt in den forthallenden, gleichen Ton einer andern dem Zusammenklange einen neuen Nachdruck zu geben, — die Grundstimme um  $\frac{1}{4}$  später erst den übrigen selbständig nachfolgt, die Oberstimme nachahmend: womit sie auf diese eine Stelle freilich allein beschränkt ist. So ein andermahl bei dem Sage über die Weise des Dachsteinschen Psalmliedes: „O Herr, wer wird sein' Wohnung ha'n“, wo eine in der Hauptstimme erst später vorkommende melodische Auszierung von dem Alte zuerst, dann von beiden Tenoren paarweise, vorausgenommen, und endlich von dem Alt und der Grundstimme, ebenfalls paarweise, nachgehallt wird. Das strenge Fortschreiten durch Dreiklänge unterbricht Herbst viel häufiger durch Sextenaccorde als Zeuner: bei diesen erscheint nicht

\*) Es sind die Nummern 1, 2, 3, 5, 6, 9, der zuvor verzeichneten Choräle, und Nr. 12.

\*\*) Beispiele: Erstanden ist der h. Christ 2c. Nr. 7.

Ich Gott wie lang 2c. Nr. 8.

O Herr wer wird sein' Wohnung ha'n. Nr. 9.

Dies sind die h. zehn Gebot. Nr. 10.

selten die kleine Terz mit der großen Sexte verbunden, der Tritonus also im Zusammenklange angewendet; eben so zeigt sich, fast regelmäßig, bei den Schlußfällen gegen die forttdnende Quinte, die der großen Terz vorgehaltene Quarte, auch wohl, doch meist in breiter Lage, der Quintsextenaccord. Herbst ist mannichfaltiger in den Zusammenklängen, belebter in der Stimmenführung als sein Vorgänger — wie wir Zeuner nur deshalb nennen, weil seine Tonsätze, so viel wir wissen, früher im Drucke erschienen; — aber diese größere Belebtheit ist nur in wenigen Fällen über das Ganze eines Tonsatzes harmonisch verbreitet, oft taucht sie nur an einzelnen Stellen hervor, auch ist sie (es so auszudrücken) mehr eine äußere Gebehrde, als aus innerer Selbständigkeit des Einzelnen hervorgegangen. Dabei wohnt jedoch dem Meister ein lebendiges Gefühl bei für die Eigenthümlichkeit und kirchliche Würde der Tonart der von ihm gewählten Gesänge; ja, in der Behandlung der wenigen, phrygischen Melodien, die uns Erhardi von ihm mittheilt, möchten wir ihn Zeuner vorziehen. Wie er, wie der eben Genannte, sich zu Eccard verhalten, haben wir nach Anschauung und Vergleichung ihrer Werke hier darzustellen gesucht; ob aber Herbst, und in wie weit, um jene anderen beiden Meister gewußt, ob er mit Absicht und Bewußtseyn zu ihnen in ein bestimmtes Verhältniß sich gestellt habe? können wir freilich nicht wissen, uns fehlen alle Voraussetzungen zu einem Urtheil darüber.

Wir wenden uns nun zu den Sängern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts, die uns Nachklänge des vorangegangenen sechzehnten darstellen. Mit wenigen Worten gedenken wir zunächst des **Johann Jeep** über dessen Wirksamkeit wir nur unvollkommen unterrichtet sind. Daß er zu Dransfeld im Braunschweigischen geboren war, lernen wir aus der Aufschrift seines bald zu erwähnenden Werkes; da uns ein anderes, schon um 1607 herausgegebenes genannt wird, dürfen wir schließen, daß sein Geburtsjahr in die zweite Hälfte des 16ten Jahrhunderts falle. Wie weit seine Wirksamkeit noch in das folgende, 17te, hinein sich erstreckt, ist uns nicht berichtet. Sein früheres Werk ist nur geistlichen Inhalts; jenes andere, aus eigener Anschauung mir allein bekannte, erschien 1613 zu Nürnberg, im Druck und Verlag Abraham Wagemanns, und führt den Titel: Studentengärtleins Erster Theil; Neuer, lustiger, weltlicher Liedlein mit 3, 4, 5 Stimmen, welche nicht allein lieblich zu singen, sondern auch auf allerhand Instrumenten zu gebrauchen, Allen der löblichen Musikkunst Liebhabern, besonders aber den Edlen Studenten und züchtigen Jungfrauen zu sondern annemblichen Ehren und Wohlgefallen componirt, mit Fleiß übersehen und zum viertenmahl in Druck befördert 1c. Daß dies Büchlein eine vierte Auflage erlebte, zeugt von dem Beifalle den es gefunden hatte, und in seinem Kreise auch verdiente; denn Jeep hat in Melodie wie Sag den Ton harmloser Fröhlichkeit wohl zu treffen gewußt, ohne bei aller Einfachheit leer zu werden. Nicht minder stand ihm aber auch der kirchliche Ton zu Gebot, ganz noch im Sinne des vorangehenden Jahrhunderts. Was mir von seinen geistlichen Tonsätzen und Melodien bekannt geworden ist, habe ich nicht unmittelbar aus dem Werke geschöpft, aus dem es wahrscheinlich stammen wird, seinen 1607 zu Nürnberg erschienenen „Geistlichen Psalmen und Kirchengesängen D. M. Luthers und anderer frommen Christen, dem Choral nach componirt“ 1c., sondern aus Laurentius Erhardis Harmonischem Chor- und Figural-Gesangbuche, das sechs Tonsätze von ihm mittheilt, ohne seine Quelle anzugeben. So gering diese Anzahl ist, so reicht sie doch hin, den Urheber derselben in dreifacher Beziehung kennen zu lernen: als Setzer, im Verhältnisse zu einer



überlieferten, geistlichen Singweise; als Sänger, Erfinder einer eigenen Melodie, für ein damals noch neues, geistliches Lied; endlich einem biblischen Spruche gegenüber, den er betonte. Wenn auch nicht eine vollständige, doch einigermaßen genügende Anschauung seiner künstlerischen Wirksamkeit gewinnen wir dadurch, und übergehen durften wir ihn nicht, da Michael Pratorius in der Vorrede seiner *Urano-Chorodia* keinen Anstand nimmt, ihn neben Männern wie Haßler, Erythraus, Marshall, Raselius zu nennen, die zu den geachteten seiner Zeit gehören. Die ältere Melodie nun, die Erhardi mit Jeeps 4stimmigem Tonsatz mittheilt, ist die bekannte zu Johann Zwicks *Himmelfahrtsliede*: „Auf diesen Tag bedenken wir, daß Christ zum Himmel gefahren“<sup>\*)</sup>). Sie ist mirolidischer Tonart, und diese findet sich hier, neben einer lebensvollen Stimmführung, bestimmt ausgeprägt. Aber als Sänger auch lebte Jeep noch in lebendiger Anschauung des Wesens der altkirchlichen Tonarten. Es bewährt sich dies an der Melodie, die er für das Lied des Rutilius erfand: „Ach Gott und Herr, wie groß und schwer“<sup>\*\*)</sup> 1c.<sup>\*\*)</sup>), das Erhardi dem Johann Gödel zuschreibt. Sie ist rein phrygisch, und, ohne allen Zwang, auch so durch die Harmonie ganz regelmäßig dargestellt; die gesangreiche, nicht bloß ausfüllende Führung der begleitenden Stimmen zeichnet auch hier sich vortheilhaft aus. Der von unserem Meister behandelte Bibelspruch ist aus dem 73ten Psalm (B. 25. 26) entlehnt: „Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nicht nach Himmel und Erden. Wenn mir gleich Leib und Seel verschnach, so bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost, und mein Theil.“ Einfach deklamatorisch, Ton gegen Ton, doch nicht ohne Wiederholung einzelner bedeutender Sätze, sind diese herrlichen Worte gesetzt, mit Sinn und Gefühl, in der äolischen Tonart, die hier im Umfange des Dorischen erscheint. Wir dürften hiernach, so scheint es, Jeep, wie Pratorius ihn neben ausgezeichnete Meister des 16ten Jahrhunderts stellt, auch mit diesen schon eben da zu nennen und zu würdigen gehabt haben. Allein er findet, wie Bodenschag, hier die geeignetere Stelle. Denn sein unmittelbares Wirken in älterem Sinne scheint länger noch, als das jener Meister, hineingereicht zu haben in das siebzehnte Jahrhundert, wir wissen keines seiner Werke, als in dem vorangehenden entstanden, nachzuweisen, und wenn auch in denen, die wir kennen, der Geist desselben durchgängig fortweht, so ist es eben dieses lebendige Fortüben, dies neue Schaffen in gleichem Sinne, weshalb wir ihn als einen Nachklang des Früheren bezeichnen, und eine Ursache darin finden, daß es lange noch im Leben sich erhielt, so mächtig auch eine neue Richtung, wie wir später sehen werden, ihm entgegentrat, und es zu überwältigen drohte.

Längeres Verweilen erheischt ein fürstlicher Sänger und Seher, **Moriz, Landgraf zu Hessen**. Geboren am 25. März 1572, folgte er seinem Vater, Wilhelm dem Vierten, der Weise genannt, einem Sohne Philipps des Großmüthigen, am 25. August 1592, ein eben zwanzigjähriger, in der Regierung der Casselschen Lande nach. Landgraf Wilhelm war ein eifriger Anhänger der Lehre Luthers gewesen, nicht so dieser sein Sohn. Ihm sagte die Ansicht Calvins, die strengere, herbere Form des Gottesdienstes, die dieser eingeführt hatte, mehr zu; und wie damals schon Beides in Niederhessen weit verbreitet war, nahm er keinen Anstand, sich bald dazu öffentlich zu bekennen, ja, allgemach mit bestimmten Schritten zu Einführung einer äußerlich gleichmäßigen

<sup>\*)</sup> Beispiel Nr. 11.

<sup>\*\*)</sup> Beispiel Nr. 12.

Gottesverehrung in allen seinen Erblanden vorzugehen. Der meiste Widerstand trat ihm dabei in der lutherisch gesinnten Herrschaft Schmalkalben entgegen. Schon im Jahre 1603 hatte er den dortigen Geistlichen angeschlossen, nicht allein mit seinen Gottesgelehrten über die bisher streitig gewesenem Lehrpunkte, worin nur unerhebliche Verschiedenheit obwalte, sich zu einigen, und in die Abschaffung einigen Kirchenschmuckes, und so mancher äußerlichen Ceremonieen zu willigen. Die Bilder des Vaters, Christi, der Heiligen, als Überbleibsel des Papstthums, sollten aus den Kirchen entfernt, das Absingen der Evangelien und der Gebete, die Weihungen der Hostie und des Kelches, die Kniebeugungen bei dem Abendmahle, sollten eingestellt, vor Allem aber sollte das Brodbrechen, eine von dem Herrn selber gebotene Form, eingeführt werden. Gewaltsam sollte man damit allerdings nicht vorschreiten; in den Predigten sollte das Volk glimpflich auf die eingerissenen Mißbräuche aufmerksam gemacht, zu wahrer Gottesverehrung hingelenkt, und dann die bisherigen äußeren Gebräuche allgemach mit einfacheren, schriftmäßigen vertauscht werden; alles sollte „sein gemachsam“ und „mit Bescheidenheit“ geschehen. Er fand indeß mit diesen Vorschlägen wenig Anklang. Man hielt dort noch an dem Alten fest, und begnügte sich nur, von den Kanzeln herab dem der Neuerung abgeneigten Volke die Ansichten des Landesherrn mitzutheilen. Dagegen wurde bereits im Jahre 1605, — das man deshalb wohl das des förmlichen Übergangs Morizens zum Calvinismus zu nennen pflegt — in der Hauptstadt des Landes, und in Marburg, theils mit gutem Willen der Gemeinen, theils gegen denselben, ja, unter blutigem Widerstande, die neue Ordnung des Gottesdienstes ins Werk gerichtet. Allein auch Schmalkalben mußte nach wenigen Jahren unterliegen. Gegen das Ende des Jahres 1608 forderte man die dortige Bürgerschaft auf das Schloß, ihr das Angelobniß abzunehmen, daß sie bei Wegschaffung der Bilder und bei Einführung des Brodbrechens Friede halten und keinen Aufruhr anfangen wolle. Es entstand unter dem auf dem Schloßhose dichtgebrängten, dort eingeschlossenen Haufen unruhige Bewegung; während Einige gelobten was man von ihnen forderte, murrten und drängten Andere, weil sie das Verhandelte nicht vernehmen konnten, sie erzwangen endlich die Öffnung des Thores, und da sie bei ihrem Austritte mit Geschrei und Gelächter von der davor versammelten Menge empfangen wurden, brach roher Muthwille in mancherlei Unfug aus. Die Mehrzahl hatte demnach das Angelobniß nicht abgelegt, ihre lärmende Rückkehr galt für aufrührerischen Widerstand; die Widerspenstigen, ja, auch die an Ablegung des Gelobnisses nur Verhinderten wurden genöthigt, um nicht an Leib und Leben gestraft zu werden, die Gnade des Landesherrn anzuflehen, sie mußten sich der Entwaflnung unterwerfen, und nun wurde mit dem, was man Reformation nannte, in Haft und mit roher Gewaltthätigkeit vorgeschritten. Die Kreuze und hölzernen Bilder in der Hauptkirche wurden abgerissen und fortgeführt, der mit vielen Steinbildern geschmückte Alberg verwüstet, die Bilder zer schlagen, steinerne Bilder außen an der Kirche herabgeworfen und zerbrochen, Wandgemälde überweist, oder mit anderer Farbe überschmiert; was an Bildern sonst vorhanden war, zerhackt und zerrissen, und die Trümmer verbrannt, ohne alle Rücksicht auf Kunstwerth oder Eigenthumsansprüche; nur Weniges wurde dadurch gerettet, daß einige unter den Zerstörern es sich willkürlich zueigneten. Man entfernte später sogar alle Grabdenkmahle, sofern sie bildliche Vorstellungen enthielten, ohne sich an die Bitten derer zu kehren, die sie selbst mit bedeutendem Aufwande hatten errichten lassen, um ihrer Vorfahren Andenken dadurch zu erhalten. Die Bürger mußten dem Allen ruhig zusehen, es blieb ihnen nur der Widerstand des Unterlassens übrig. Die Kirche blieb leer, bei dem Brodbrechen fanden sich nur Wenige ein, angeblich nur Augenbiener, Leute zweideutigen Rufes, oder solche, die vermöge

ihrer Dienstverhältnisse den Unwillen des Landesherrn, oder seiner ihnen zunächst vorgesetzten Beamten fürchten mußten.

Wie viel von Allem diesen dem unmittelbaren Willen des Landgrafen, wie Vieles dem übertriebenen Eifer seiner Räte oder der unmittelbaren Werkzeuge derselben beizumessen sei, muß unentschieden bleiben. So viel ist gewiß, daß dem strengen Anhänger der Lehre Calvins das von der Schrift nicht unmittelbar Gebotene eben so als dasjenige, was er von derselben für verboten hielt, als papistischer Greuel erschien, und daß er, dasselbe auch gewaltsam beseitigend, nur eine heilige Pflicht zu üben meinte.

Nun entstand aber auch wieder die Frage wegen des Kirchengesanges. Das Absingen der Evangelien, Episteln und vorgeschrieben gewesenen Gebete wurde ohne Weiteres abgestellt; mit dem Gemeingefange, wenn nicht eben so, doch in calvinischem Sinne beschränkend zu verfahren, versuchte man mindestens ernstlich. Nach Calvins Ansicht sollte Gott nur durch dasjenige im Gesange gelobt werden, was er durch den heiligen Geist den ausgewählten Sängern der Vorzeit im alten und neuen Bunde unmittelbar in den Mund gelegt habe: durch die Psalmen, durch die Loblieder der Propheten, Seher, Helden, und sonst besonders Begnadigter. Dieses zu erreichen, den bisherigen, einer solchen Anforderung nicht gemäßen Kirchengesang durch einen angeblich reineren zu ersetzen, erschien die Einführung des Lobwasser'schen Psalters das Geeignestste. Schon vor dem Bildersturme, aber nach dem angeblichen Aufrehere, hatte man damit in Schmalkalden einen Versuch gemacht. Die Schulkinder, welche wöchentlich zweimal, in der Stadt umhergehend, vor den Thüren geistliche Lieder zu singen pflegten, zwang man, nachdem sie am 2. Dec. 1608 ihren Umgang, lutherische Adventslieder singend, bereits vollendet hatten, ihn aufs Neue anzutreten, und nunmehr Lobwasser'sche Psalmen vorzutragen. Am Christtage, wo der ganze bisherige Brauch bei der Abendmahlsfeier unterblieb, und der neue zum erstenmale nach dem Bildersturme stattfand, mußte der Chor die Handlung durch einen Psalm zu 4 Stimmen aus dem Lobwasser begleiten. Später kam man damit selten zu Stande, weil die Schüler, die den Gesang der Gemeinde hätten leiten können, fortan aus Schule und Kirche wegblieben, und man war genöthigt, es bei den allgemein bekannten Liedern Luthers und seiner Nachfolger bewenden zu lassen. Ermahnungen von der Kanzel herab an die Eltern, ihre Kinder in Kirche und Schule zu schicken, Vorstellungen, daß jene Psalmlieder, „vor denen man sich so scheue, doch aus Gottes Wort genommen, und durch einen lutherischen Juristen gedichtet seien; die Absetzung des bisherigen Rectors und anderer Schulbiener; die Anstellung eines neuen Cantors, der in Ermangelung der Schüler „im Lobwasser sich heftig in der Kirchen geübet“, wie ein gleichzeitiger Berichterstatter sich ausdrückt; alles Dieses blieb ohne Erfolg. Es darf uns nicht befremden. So großen Beifall auch der Lobwasser'sche Psalter, und zumahl die ihn begleitenden französischen Melodien, bald nach dessen Erscheinen in Deutschland gefunden hatten, so machte doch sein calvinischer Ursprung ihn unter den streng Lutherischen bald verdächtig, mochte sein Inhalt immerhin aus Gottes Wort genommen seyn, mochte ein lutherischer Jurist ihn vom Auslande her in das Vaterland verpflanzt haben. Eben damahls war ihm, wie wir später sehen werden, durch Dr. Cornelius Becker ein ähnliches Unternehmen in lutherischem Sinne entgegengesetzt, in dessen Vorworte aber sogar ein jüdischer Sinn ihm vorgeworfen worden, der Christum aus den Weissagungen der Psalmen hinwegdeuten wolle. Jemehr also örtlich der Calvinismus über das Lutherthum sich zu erheben, es zu unterdrücken trachtete, um so tiefer wurde der Widerwille gegen ein Buch, von dem man voraussetzte, daß es, unter dem Deckmantel heiligen

Ursprungs, doch wesentlich gegen das heiligst Gehaltene gerichtet sei, und als vorzüglichstes Werkzeug seiner Verwüstung dienen solle.

Es leidet nach diesen Thatfachen kaum einen Zweifel, daß Landgraf Moriz damit umging, den Lobwasserschen Psalter mit Goudimels Tonsätzen über die dazu gehörigen Melodien, an die Stelle des lutherischen Kirchengesanges zu setzen. Auch besorgte er angeblich in eben diesem Jahre (1608) davon eine neue Ausgabe, die bei Wilhelm Bessel zu Cassel erschien. Gerber führt uns (nach Draudius) den Titel derselben an\*), der, ihm zufolge, folgendermaßen lautete: „D. Ambrosii Lobwassers Psalmenbuch in Folio gedruckt, und hat Landgraff Moriz zu Hessen die vbrige Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis gezieret, und mit 4 Stimmen componiret, welche in der Kirche zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen“. Neben anderen Beweggründen, deren wir später gedenken, mochte der fürstliche Herausgeber glauben, daß es nöthig sei, um dieser neuen Ausgabe mehr Eingang zu sichern, die Wiederholung derselben Melodie zu mehreren Psalmen zu vermeiden, und einem jeden derselben seine eigene gebend, der Mannichfaltigkeit der Singweisen näher zu kommen, die man, im Vergleiche mit dem lutherischen Kirchengesange, bei diesem calvinischen etwa vermissen möchte. Er selber war ein großer Freund der Tonkunst, und übte dieselbe mit Erfolg; darum vertraute er das Werk keinem Fremden an, er glaubte zugleich eine landesväterliche Pflicht zu üben, wenn er selber es übernehme, und seine Mußestunden darauf verwende.

Wir ist die genannte Ausgabe von 1608 niemals zu Gesicht gekommen, nur einen Abdruck dieses Psalters, der, dem Titelblatte zufolge, aus dem Jahre 1612 herrührt, kenne ich aus eigener Anschauung. Ich habe indeß Grund zu vermuthen, daß beide, bis auf einige Stellen der Vorrede, einander übereinstimmen; die Ursachen dieser Überzeugung werden sich durch den Verlauf dieses Berichtes näher entwickeln. Von ihr ausgehend, nehme ich an, daß diese Ausgabe (gleich dem Abdruck von 1612) die Goudimelschen Tonsätze über die Melodien der französischen Psalmen enthielt, wie Lobwasser sie seinen Nachdichtungen derselben angepaßt hatte; die zu einmahl erscheinenden Melodien gehörigen ohne Ausnahme, von denen zu öfter wiederkehrenden, durch jenen Meister stets neugegebenen die über den 5ten, 14ten, 17ten, 18ten, 24sten, 30sten, 31sten, 33sten, 36sten, 46sten, 51sten, 60sten, 65sten, 66sten, 74sten, 77sten, 78sten, 100sten und 117ten Psalm. Für diejenigen Psalmen, die bisher mit diesen eine gleiche Melodie gehabt, hatte nun Landgraf Moriz neue Singweisen erfunden, deren 24 im Ganzen\*\*). Nur der 86ste machte eine Ausnahme, und die zehn Gebote. Jener theilt die Melodie mit dem 77sten: der fürstliche Ton-

\*) R2. III. Col. 306.

\*\*) Diese neuen Melodien waren folgende:

zu dem 64sten Psalm, früher mit dem 5ten gleicher Melodie.

|           |          |
|-----------|----------|
| — 53sten  | — 14ten  |
| — 63sten  | — 17ten  |
| — 70sten  | — 18ten  |
| — 144sten | — 24sten |
| — 62sten  | — 30sten |
| — 95sten  | — 31sten |
| — 109sten |          |
| — 111sten |          |
| — 76sten  |          |
| — 139sten |          |
| — 71sten  |          |

zu dem 67sten Psalm, früher mit dem 33sten gleicher Melodie.

|           |           |
|-----------|-----------|
| — 68sten  | — 36sten  |
| — 82sten  | — 46sten  |
| — 69sten  | — 51sten  |
| — 108sten | — 60sten  |
| — 72sten  | — 65sten  |
| — 98sten  | — 66sten  |
| — 118sten | — 74sten  |
| — 116sten | — 78sten  |
| — 90sten  | — 100sten |
| — 131sten | — 107sten |
| — 127sten | — 117sten |

seher hatte sich indeß begnügt, dieselbe um eine Quinte höher zu versetzen und sie, ganz einfach begleitet, zu dem 86sten wieder anzuwenden. Die zehn Gebote haben mit dem 140sten Psalm eine gleiche Singweise, dieselbe, die noch gegenwärtig, mit einiger Veränderung, für das Lied „Wenn wir in höchsten Nothen seyn“ angewendet wird; hier ist diese Melodie zu beiden Liedern, eben so wie Goudimels Satz, zu einem jeden derselben beibehalten. Am Schlusse des Ganzen findet sich noch der Lobgesang der Hanna, Mutter Samuels, angehängt, dem wir früher schon in den geistlichen Gesängen des Organisten Samuel Marschall (1594, 1606) begegnen, auf die Melodie des 7ten Psalms gerichtet, nur daß diese in die Oberstimme versetzt ist; hier ist Goudimels Vonsatz über diesen Psalm ihr ohne alle Veränderung abermahlß angepasst. Eine Vorrede „an den Christlichen Leser“ eröffnet das Buch, ohne Angabe des Tages, Jahres und Druckorts, nur „Wilhelm Bessel, Buchdrucker“, unterzeichnet, doch ohne Zweifel, bis auf den Schluß, nach den Angaben des Fürsten selber verfaßt. Sie beginnt damit, daß keine Weissagung jemahlß aus menschlichem Willen herfürgebracht sei, sondern durch den Geist Gottes. Dieser habe in David gewaltet, durch ihn habe der heilige Sänger in dreitausend Psalmen geredet, deren uns in der Schrift noch 150 aufbehalten seien. Diese seien im alten Testamente, zur Zeit der Apostel, in der christlichen Kirche, stets in Ehren und Gebrauch gehalten worden. Da nun nach des Apostel Paulus Lehre in der Gemeinde Gottes alles mit verständlicher Sprache geschehen solle, damit auch die Laien Amen dazu sagen könnten, so hätten in der Kirche in Frankreich die trefflichen Männer Clemens Marot und Theodor Beza die Psalmen dermaassen übersezt, daß sie in derselben mit Nutzen gebraucht würden. „Diese Psalmen — fährt nun der Vorredner fort — hat Ambrosius Lobwasser 1c. des Markgrafen zu Brandenburg Rath, aus dem Französischen in unsre teutsche Sprach transferiret, so herrlich, daß er auch den Text der Psalmen behalten, und (sie) daher nun viel Jahr in der christlichen Kirchen mit großem Nutzen gebraucht werden. — Wenn nun der Durchlauchtige, Hochgeborne Fürst vnd Herr, Herr Moriz, Landgraf zu Hessen 1c. Unser Gnädiger Fürst und Herr, ein sonderlicher Liebhaber ist Göttlichen Wortes vnd der edlen Music, so haben Seine Fürstl. Gnaden nicht allein derselben Hoff- und Schloßkirche mit vortreflichen Musikanten vnd Instrumentisten bestellet, vnd in dem gefolget dem Exempel Davids, Josiae vnd Theodosii, auch anderer gottseeligen Könige, sondern, wie J. F. G. Anno 1592 für 15 Jahren das ganze Psalterium vario genere carminis reddiret, also haben auch J. F. G. GND zu ehren die Psalmen Davids nach Französischer Melodey, wie sie Ambrosius Lobwasser übersezt, zu trucken befohlen, vnd die Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis per otium gezieret, vnd mit vier Stimmen componirt, daß sie in Kirchen vnd Schulen, auch sonst, beydes, zu singen, vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen seynd.“ Es wird dann Einiges zum Lobe des Werkes hinzugesetzt, und empfohlen, wenn man diese Psalmen in der Kirche singe, in Lobung Gottes nicht auf den Thon und Laut der Worte acht zu haben, sondern alles verständlich auszufingen, daß Gott dadurch gelobet, und die Gemeinde gebessert werde; wie es vormahlß in der Kirche zu Alexandria geschehen, „da man im Singen die stimm also moderiret, daß es mehr ein’ erzehlung der wort’, als ein gesang gewesen.“ Hiefür werden nun die Meinungen vieler Kirchenlehrer angeführt. „Man soll (heißt es dann weiter) aber des Gesanges nicht mißbrauchen, wie im Papstthumb geschieht, da man lauter (ausschließend) singet abendt und morgens, und wenig mit Predigen die leuth underricht.“ Es solle auch kein Verdienst daraus gemacht werden, und Vergebung der Sünden zugesaget, wenn man so (und so) viel Psalmen vnd Meß gehört, auch Maasß darin gehalten werden, daß man die Predige des Göttlichen

Wortes nicht verhindere. Neben den Psalmen solle man singen die Lobgesänge der Kinder Israel (Exod. 15), Debora's und Barak's (Judic. 5), der drei Männer im Feuerofen (Daniel 3), der Hanna (1. Samuel 2), Esaiä (6), Jubith (16), Esther (9), des Zacharias und der Maria (Luc. 1) u. s. w.

So lautete wahrscheinlich bei der ersten Herausgabe dieses Buches seine Vorrede, so erscheint sie, bis auf die nun bald zu erwähnenden Zusätze, auch bei seiner späteren Wiederauflage; in dieser Gestalt ist sie der streng calvinischen Ansicht völlig gemäß, die außer dem Gesange der Psalmen und Schrifftlieder keine anderen in der Kirche dulden wollte. Wie sehr sie nun auch strebte das Unternehmen zu rechtfertigen, so viel Mühe der Landesherr sich selber damit gegeben hatte, so vielfach er und seine Diener dahin gewirkt hatten, demselben, durch Überredung und Gewalt, Eingang zu verschaffen, so wenig hatte dieses gelingen wollen, höchstens in der Hauptstadt, in der unmittelbaren Nähe des Fürsten, wird er es erreicht haben. Der alte Kirchengesang war nicht zu unterdrücken, und bei der großen Anhänglichkeit des Volkes an denselben, bei dem reichen Segen, den er seit dem Beginne der Kirchenverbesserung verbreitet hatte, war doch nun die Frage in ernstliche Überlegung zu nehmen, ob er überall beseitigt werden dürfe? Eine solche reifliche Prüfung wies denn auch Landgraf Moriz nicht ab; und sein, bei allem strengen Festhalten an seiner Überzeugung, und nicht zu billiger Härte im Geltendmachen derselben gegen Andersglaubende, doch wahrhaft frommer Sinn, zumahl auch seine Liebe zur Konkunst und sein tieferes Verständniß derselben, die ihn die Vorzüge des lutherischen Kirchengesanges auch in dieser Beziehung erkennen ließen, stimmten ihn nicht allein günstiger für denselben als zuvor, sie veranlaßten ihn sogar, selber thätig für denselben zu wirken. So entstand ein zweites Gesangbuch, das mit dem Jahre 1612 dem Drucke übergeben werden konnte, und von dem wir später berichten werden. Dadurch sollte aber dem Lobwasserschen Psalter kein Eintrag geschehen, er sollte vielmehr auch neben dem älteren Kirchengesange dringend empfohlen werden. Daß schon damahls das Bedürfniß einer neuen Auflage desselben vorhanden gewesen, steht zu bezweifeln. Mein bei nun veränderter Ansicht war er durch ein anderes Vorwort einzuleiten, des neuen Unternehmens zum Besten des alten Kirchengesanges war darin zu gedenken, alles aber in folgerechten Zusammenhang zu bringen. Dazu bedurfte es nur des Umdrucks zweier Blätter, und der Veränderung der Jahrzahl auf dem Titelblatte. Daß man auf diese Art wirklich verfahren sei, zeigt der mir vorliegende Abdruck des Psalters, und durch ihn erhalten wir zugleich über das Jahr seiner frühesten Ausgabe genügende Aufklärung. Sie selbst nämlich, — bis auf zwei umgedruckte Blätter, — liegt vor uns; sie ist nicht im Jahre 1608 zuerst erschienen, sondern schon 1607.

Dieses letzte unterliegt keinem Zweifel. Die Jahrzahl MDCVII ist auf dem Titelblatte noch deutlich zu lesen; eine umgekehrte römische Fünf (V) aus einer kleineren Typengattung, und mit der Hand über die drittletzte Ziffer eingedruckt, hat dieselbe in eine römische X umgestaltet. Nun wäre freilich auch in dem Vorworte die Stelle zu ändern gewesen, wo es heißt, daß Landgraf Moriz den Psalter in verschiedene Maaße übertragen habe „Anno 1592 für 15 Jahren“, wodurch die Jahrzahl 1607 sich ergibt. Diese Stelle ist aber stehen geblieben, und führt leicht zur Entdeckung des mit Hast und ohne rechte Sorgfalt vorgenommenen Verfahrens. Der Umdruck aber ergibt sich nach äußeren und inneren Kennzeichen. Zunächst von jenen zu reden, so ist bei der Vorrede eine gröbere Schrift angewendet, und diese würde, ohne die nun anzugebenden Einschaltungen, für die 5 Seiten derselben vollkommen ausgereicht haben. Nun durfte sie aber auch mit diesen Zusätzen jenen Umfang nicht überschreiten, weil auf der 6ten Seite (der Rückseite des letzten Blattes) der Psalter bereits begann, diese Einrichtung also bleiben mußte.

Dies wäre indeß mit Beibehaltung der anfänglich gebrauchten Schrift nicht zu erreichen gewesen; für die letzten acht Zeilen ist also eine kleinere angewendet worden, die sogleich in das Auge fällt. Es sind etwa zwölf Zeilen (in jener gröberen Schrift), die als Zusätze erscheinen; jene acht Schlußzeilen, die nur gute Wünsche für das Wohl des Landesfürsten enthalten, konnten also in der ersten Ausgabe sehr wohl auf dem ursprünglichen Raume in der zuerst angewendeten Schriftgattung Platz gefunden haben. Die Veränderung derselben, wie das Buch jetzt vor uns liegt, deutet also als äußeres Zeichen auch auf Einschaltungen; aber mehr noch der innere Zusammenhang der Vorrede selbst. Wie dieselbe so eben in ihrer (voraussetzlich) ursprünglichen Gestalt mitgetheilt worden, empfiehlt sie, ganz folgerecht, und der Ansicht Calvins übereinstimmend, im Allgemeinen nur Psalmen und Schriftgesänge, im Besonderen eben die Lobwasserschen Psalmlieder. Nun erscheint aber jetzt, nach Anführung der Lehre des Paulus, daß in den christlichen Versammlungen allgemein verständliche Sprache vorwalten müsse, folgende Stelle, in wörtlicher Fassung: „So hat nicht allein D. Luther zu seiner Zeit eßliche Psalmen Davids in Lobgesänge verdeutschet, sondern auch sonst viel herrlicher Lieder gemacht. Desgleichen haben auch gethan, Justus Jonas, Lazarus Spenglerus, Paulus Speratus, Paulus Eberus, und Andere.“ Nur der Anfang dieses Satzes steht mit dem übrigen Inhalte des Vorwortes in einigem Zusammenhange, der Schluß entbehrt desselben gänzlich. Nicht anders verhält es sich mit einer andern Stelle auf der letzten Seite, die sich unmittelbar an die Empfehlung anderer Schriftgesänge neben den Psalmen anschließt. Es heißt dort „Desgleichen (soll man gebrauchen) den herrlichen Lobgesang Ambrosii und Augustini **HERR GOTT** dich loben wir, und was D. Luther und andere, für fürtrefflicher Lieder und gesänge gemacht haben, mit welchen Ihre F. G. im werck sind, dieselben mit ihren eigenen Melodien ebenmäßig in 4 Stimmen zu setzen, und hiernächst der Christlichen Kirchen zum Besten in Druck zu geben.“ Nur mit dem früheren Satze steht diese augenscheinliche Einschaltung im Einklange. Die gesammte Vorrede enthält nur eine Rechtfertigung der Psalmen, weil Gott sie in David, dem auserwählten Sänger, durch den heiligen Geist gewirkt habe, ohne diesen aber, durch bloß menschlichen Willen, keine Weissagung hervorgebracht werde. Diese Wirkung des Geistes also war es, die den Gesang heilige, die Pforten der Kirche ihm öfne; es wäre also auszuführen gewesen, daß dieselbe auch über die Zeiten des alten und neuen Bundes hinaus wirksam gewesen, und deshalb den Liedern späterer, erleuchteter Männer, neben Psalmen und Schriftliedern, ihre Stelle in der Gemeinde Gottes nicht minder gebühre. Daß dem so sei, ist nicht zu beyweiffeln, aber gesagt werden hätte es doch sollen. Darauf aber war die ganze ursprüngliche Anlage der Vorrede nicht eingerichtet; die bloße Anführung der beiden Stellen aus Paulus Briefen an die Epheser und Colosser, wo neben den Psalmen auch noch von Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern die Rede ist, darf als Hindeutung darauf nicht angesehen werden, da in dem Sinne, wie auf sie verwiesen wird, sie nur beglaubigen soll, „daß auch zur Zeit des neuen Testaments der Psalter in der Kirchen Gottes in Lobung und Dankfagung des **HERREN** bräuchlich gewesen.“ Nach Allem diesen darf man, äußerlichen Zeichen, und dem inneren Zusammenhange zufolge, annehmen: daß Landgraf Moriz, durch mehrjährige Erfahrung von der Unausführbarkeit seiner anfänglichen Pläne, aber auch von deren Unzweckmäßigkeit überzeugt, sie aufgegeben, und nun, mit fortbauender landesväterlicher Fürsorge nach seiner besten Überzeugung, auch im Sinne des mit ihm nicht auf gleichem Pfade wandelnden Theiles seiner Unterthanen thätig gewesen sei: daß er gewünscht, seine frühere Gabe nur als Vorläuferin seiner neuen angesehen zu wissen, und deshalb beabsichtigt habe, sie nun nicht länger als eine für kirchliche Erbauung allein würdige erscheinen zu lassen; wo dann freilich

nicht genügende Mittel angewendet wurden, um diesen Zweck zu erreichen, so daß der wahre Zusammenhang der Sache immer noch deutlich zu erkennen ist.

Über den Inhalt des musikalischen Theiles dieser Ausgabe des Lobwasserschen Psalmbuches habe ich schon zuvor im Allgemeinen berichtet: ihn näher zu würdigen bleibe bis dahin vorbehalten, wo auch über den Inhalt des ihr nachfolgenden zweiten Gesangbuches im Allgemeinen Nachricht gegeben seyn wird. Über die Urheberschaft des fürstlichen Sängers und Setzers bei den angegebenen Singweisen und Sätzen kann hier kein Zweifel entstehen: sie führen nicht allein sein Namenszeichen M. L. H., sondern würden, selbst wenn dieses fehlte, durch bloße Vergleichung mit den gewöhnlichen Ausgaben Lobwassers, die nur Goudimelsche Sätze enthalten, leicht zu ermitteln seyn. Nur der vollständige Titel des Werkes stehe noch hier, zu Ergänzung und Berichtigung der Angabe Verbers. Er lautet: „Psalmen Davids, Nach frantzösischer Melodey und Reymen art in Teutsche reymen artig gebracht, durch Ambrosium Lobwasser, J. U. D. Auf Befehl des Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herren, Herrn Morizen Landgrafen zu Hessen, 1c. 1610 aufs neue gedruckt: Und haben ihre F. Gn. die übrige Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis per otium gezieret, vnd mit vier stimmen componiret, welche in der Christlichen Kirchen beydes zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen.“ Hinter diesen Worten zeigt sich am unteren Ende des Blattes der Hessische Löwe im Holzschnitt, mit jeder von beiden Seiten auf ein Wappenschild Hessischer Lande sich lehrend, und darunter steht: Cum gratia et privilegio. Gedruckt zu Cassel durch Wilhelm Wessel, Anno M. DC. VII; später, wie erzählt ist, durch Überdruck in M. DC. XII verwandelt.

Das spätere Gesangbuch, von dem der, nun damit in einige Übereinstimmung gebrachte Lobwasser'sche Psalter der unmittelbare Vorläufer war, erschien, wie schon bemerkt ist, in demselben Jahre, bei eben dem Drucker, in gleichem Format. Es führt den Titel: „Christlich Gesangbuch, Von allerhandt Geistlichen Psalmen, Gesängen vnd Liedern, so durch den Ehrwürdigen vnd Hochgelahrten Herrn D. Martin Luther seligen, vnd andere mehr Gottsfälige Männer im anfang der Christlichen Kirchen Reformation gemacht; vnd biß dahero in den Evangelischen Kirchen, auf die gewöhnliche Fest, Sonn- vnd Werkstage, mit ihren alten Choralen vnd Melodeyen gesungen worden. 1610 von dem Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Morizen, Landgrafen zu Hessen, Graven zu Sagenellenbogen, Dieß, Ziegenhayn vnd Nidba 1c. vnserm gnädigen Fürsten vnd Herrn, mit 4 Stimmen per otium componirt, vnd mit etlichen holdseligen lieblichen Melodiis gezieret, also daß sie nicht allein mit lebendiger Stimm gesungen, sondern auch auff allerhandt Instrumenten können gebraucht werden, Vnd haben F. G. solche in ihren Landen, Kirchen und Schulen, zu Singen vnd zu gebrauchen verordnet.“ Hier folgen nun wieder Schildhalter und Wappenschilder wie bei der beschriebenen Ausgabe des Psalters, und darunter steht: „Mit Fürstl. Gn. Freiheit. Zu Cassel, Gedruckt in F. F. G. Druckerey, durch Wilhelm Wessel, Im Jahr nach Christi Geburt MDCXII (1612).“

Die Vorrede „An den Christlichen Leser“, datirt: „Cassel den 1. May, Im Jahr Christi 1612“, unterschrieben: „Wilhelm Wessel, Typographus“, gewährt ein treues Bild der Sinnesart des Fürsten, wie wir ihn zuvor haben kennen gelernt, und spricht seine durch sein Verfahren bethätigte Überzeugung von seiner Stellung zu der Kirche seines Landes aus. Es heißt darin, daß durch Gottes Wort der Weltlichen Obrigkeit befohlen sei, „den höchsten Fleiß anzuwenden, daß in ihren Landen und Gebieten nicht allein der wahre Gott recht erkannt, sein nahme geheiligt, vnd sein Reich gemehret,



Sondern auch, das alles, so dem Wort Gottes entgegen, mit ernst abgeschafft, der Gottesdienst aber nach Anweisung der H. Schrift recht vnd wohl bestellt werde.“ Es werden die Beweisstellen aus der Schrift angeführt, und bemerkt, daß die Könige des alten Testaments, die christlichen Kaiser, und zu der Väter Zeiten die protestirenden Chur- und Fürsten demgemäß gehandelt; ihnen nachfolgend, sei ein Gleiches auch von andern Fürsten und Herren geschehen, nicht allein in Ausbreitung der evangelischen Wahrheit, „sondern auch, daß sie in dem Euffer irer Gottseligen Voreltern fortfahrend, die reliquias des Pabstthums aus iren Landen und Kirchen, so viel dero zeit wegen möglich gewesen, den Leuten aus den Augen weg und abgethan, Dagegen aber vollends an vnd ausgerichtet, was zur reinen unverfälschten Lehr vnd Gottesdienst gehörig.“ So habe auch Landgraf Moriz gethan, und es an nichts mangeln lassen, was zu Erbauung der Ehre Gottes, und Einhelligkeit seiner Christlichen Kirchen ersprießlich seyn möge. „Zu welchem Ende denn jecho auch die Psalmen vnd Gesänge D. Mart. Luth. p. m. (die der Gottfeelige Fürst und Herr nach den Fürstlichen hochwichtigen Geschäften *sui recreandi gratia per otium* in eine schöne liebliche Harmoniam quatuor vocum gesetzt hat) durch öffentlichen Druck communiciret werden, damit dieselbigen neben den Psalmen Davids ic. (nach Lobwassers Übertragung) in L. Fürstl. Gn. Kirchen und Schulen hinführo geübt, gesungen, vnd gebraucht werden, alles zur Besserung vnd erbauung in dem HERN.“

Der Inhalt des Buches ist in drei Theile gesondert. Der erste begreift „Allerhandt Festgesänge“, 49 an der Zahl\*); der zweite „Allerhandt Psalmodieen“, 50\*\*); der dritte „Allerhandt Catechismi Gesänge, und was dem angehörig, 70 Lieder, eine Überschrift, die in ihrer weiten, allgemeinen Fassung, wieder mehrere Unterabtheilungen begreift: Von den zehn Geboten; vom Glauben; vom Gebete des Herrn; von der heiligen Tauff; vom Abendmahl des Herrn; vom Eingang des Gottesdienstes; zum Ausgang des Gottesdienstes; Bettagsgesänge; Bußgesänge; Gebetgesänge; Dankgesänge; Trostgesänge; Morgen- und Abendgesänge; Tischgesänge; Begräbnißgesänge. Welche Lieder aus diesen drei Abtheilungen Landgraf Moriz mit selbsterfundnen „holdseeligen, lieblichen Melodiis gezieret“ habe, darüber werden wir hier nicht unterrichtet, wie bei dem Lobwasserschen Psalter. Kein Tonsatz unter allen trägt, wie dort, das Namenszeichen des Fürsten, noch ist sonst über seine Urheberschaft irgend eine Andeutung gegeben; wir können also höchstens bei solchen Singweisen sie vermuthen, die in früheren Melodienbüchern nicht erscheinen. Dergleichen finden wir hier neun: 1) eine bis dahin nicht vorkommende zu Luthers Liede: „Vom Himmel hoch da komm ich her“\*\*\*), während die gebräuchlichere hier dem Liede: „Vom Himmel kam der Engel Schaar“ angeeignet ist; 2) eine Melodie zu dem Dreifaltigkeitsliebe eines unbekannten Dichters: „Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit†), in breitheiligem Takte, und fast hüpfendem Tanzschritte; 3) eine solche zu einem

\*) 4 Adventlieder; 9 Christfestgesänge; 2 Beschneidungs-; 2 Erscheinungs- (Epiphanias); 2 Darstellungs-; 3 Empfängniß- (Verkündigungs-) gesänge, unter denen auch die Dichtungen über das Magnificat begriffen sind; 5 Passionslieder; 5 Ostersfestgesänge; 3 Himmelfahrtslieder; 4 Pfingstgesänge; 8 Dreieinigkeitslieder, darunter Luthers: Jesaja dem Propheten das geschah; 2 Gesänge von der Erkenntniß Christi (Zacharias Lobgesang: Gebenedeit sei Gott der Herr), und das Brüderlied: Als Adam im Paradies.

\*\*) Lieder über den 1. 2. 3. 4. 5. 7. 12. 13. 14. 15. 23. 25. 31. 32. 37. 41. 42. 46. 54. 53. 67. 74. 72. 79. 91. 100. 103. 110. 114. 115. 117. 119. 124. 125. 127. 128. 130. 133. 137. 139. 147. 149. Psalm; über den 13ten, 32sten, 51sten, 71sten, 103ten, 117ten, 119ten und 127sten deren zwei.

\*\*\*) Beispiel Nr. 13.

†) Beispiel Nr. 14.

2ten Dreifaltigkeitsliebe der böhmischen Brüder, dessen Dichter wir nicht kennen: „D göttliche Dreifaltigkeit“), von ähnlichem Gepräge; 4) eine dritte Melodie zu einem gleichartigen Liede „D Licht heilig Dreifaltigkeit“\*\*); alle drei Lieder gleicher Strophe, der des zuerst genannten Weihnachtsliedes; 5) eine Melodie zu dem Psalmliede „Es sind doch selig alle die 10. von Matthäus Greiter, die dann zu dem 2ten Theile dieses über den 119ten Psalm gedichteten Lieder: „Hilf Herre Gott dem deinen Knecht“, nur um eine Quinte nach der Höhe versetzt, wiederkehrt\*\*\*); 6) eine Singweise zu dem Liede: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 10.“, die keiner der bis dahin vorkommenden übereinstimmt, und so viel ich gefunden, hier zum erstenmahl erscheint†); 7) eine solche zu dem Liede „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn“††); 8) eine Melodie zu Johann Walters Liede: Herzlich thut mich erfreuen, in der deklamatorischen Art der von Jacob Weiland dazu erfundenen†††); endlich 9) eine Weise zu dem Liede: „Dich bitten wir dein' Kinder“ statt der

\*)



D gött = li = che drei = fal = tig = keit in ei = ni = ger selbst = stän = dig = keit, o



Gott in der him = li = schen Ruh, wie wun = der = lich er = schei = nest du.

\*\*)



D Licht hei = lig Drei = fal = tig = keit und gött = li = che Selbst = stän = dig = keit du thust vor



uns viel Wunder = werck be = wei = sest dei = ne Kraft und Stärk'

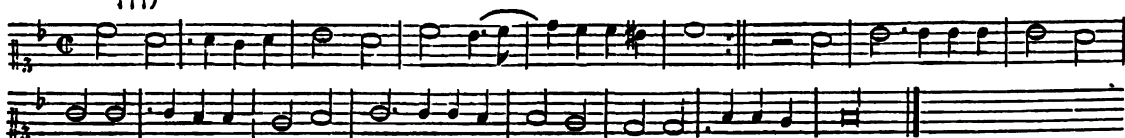
\*\*\*)



†) Beispiel Nr. 15.

††) Beispiel Nr. 16.

†††)



sonst dazu gewöhnlich angewendeten des Lieder: Herr Christ der einig' Gottes Sohn\*). Neben diesen finden sich aber noch mehrere Abänderungen und Umbildungen bekannter älterer Melodien. So wird die zu dem Liede „Lob singet Gott und schweiget nicht“ angewendete Weise des Hymnus: „a solis ortus cardine“ in den dreitheiligen Takt versetzt, und durch fremdartige Sylbendehnungen ausgeschmückt, so daß, obgleich sie in allen ihren Grundzügen beibehalten ist, man bei dem ersten Anblicke sie nicht erkennt\*\*). In ähnlicher Art ist mit den Melodien der Lieder „Gelobet seyst du Jesus Christ“, und „Nun freut euch lieben Christeng'mein“ (der von 1535) verfahren, wo sie zu den Liedern „Nun wolle Gott, daß unser Gesang“ und „Ach lieben Christen seid getroßt“ angewendet werden; und so ist auch die Weise des Dankliedes: „Wir Kindlein danken Gottes Güt“ u. ein Nachklang von der des ältesten Gesanges der lutherischen Kirche: Es ist das Heil uns kommen für u.; freilich nur in der Art, wie eine Melodie von 7 Zeilen mit einem Auf- und Abgesange in einer nur 4zeiligen sich wiederholen kann\*\*\*). In anderen Fällen ist eine wiederkehrende Melodie, um ihr eine andere Färbung zu geben, lediglich aus der harten in die weiche Tonart versetzt. So ist dies namentlich mit der des Lieder: „Mein Gott in der Höh' sey Ehr“ geschehen, wo sie mit jenem andern „All' Ehr und Lob soll Gottes seyn“ wiederum erscheint: so mit der mirolubischen, süddeutschen Weise zu Luthers Psalmliede: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, die hier einmahl zu dem Liede über den ersten Psalm „Wohl dem Menschen, der wandelt nicht“ in ihrer ursprünglichen Gestalt angewendet wird, und dann zu dem Psalmliede: „Erhöre mein Wort, mein' Red' vernimm“ (über den 5ten Psalm) als Vollmelodie wiederkehrt, nur die Modulation ihrer ersten Zeile etwas anders gestaltend. Bei den übrigen Singweisen scheint es nicht, daß der fürstliche Meister durch örtliche Singart sich habe streng bestimmen lassen; er wird, wo er es angemessen hielt, eigener Wahl und besonderem Geschmaç gefolgt seyn, wie wir es auch in manchen Fällen finden, obgleich im Allgemeinen wenig erhebliche Veränderungen vorkommen. Die Melodien „Herr Christ, der einig' Gottes Sohn u.“, „Wacht auf ihr Christen alle u.“, „Aus meines Herzens Grunde u.“, „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt u.“, „Ich dank dir lieber Herre“ begegnen uns hier mit dem sie eigenthümlich auszeichnenden rhythmischen Wechsel, und nur der zuletzt genannten fehlen am Ende der zweiten (und 4ten) Zeile, und bei dem ersten und letzten Tonschlusse des Abgesanges die Sylbendehnungen, mit denen sie gewöhnlich sonst in anderen Melodienbüchern erscheint. Dagegen bewegt sich die Weise des Lieder „O Herre Gott, dein göttlich' Wort“ und die des Sterbefanges „O Welt



\*\*) Beispiel Nr. 17.



ich muß dich lassen“ gleichmäßig im geraden Takte fort, während beide sonst gewöhnlich in rhythmischer Ausgestaltung jenen anderen gleichen. Von dem Verhältnisse unseres fürstlichen Meisters zu den Singweisen dieses seines 2ten Gesangbuches können wir, außer dem eben Bemerkten, etwas Sicheres sonst nicht sagen. Daß er neben der Gabe des Sezers auch die des Sängers besessen habe, wissen wir aus seinem Psalmbuche, und wir werden, wenn wir zu diesem uns zurückwenden, auch von diesem Gesichtspunkte aus ihn näher betrachten. Daß er auch hier diese Gabe gelübt, sagt uns der Titel seines Werkes: an welchen Stellen? können wir nur vermuthen. Durch nähere Prüfung erfahren wir nur mit Gewißheit, daß er Älteres umgestaltet, geschmückt, ihm eine andere Farbe geliehen habe, und wo uns Neues, bisher Unbekanntes entgegentritt, halten wir es deshalb nur für seine ursprüngliche Schöpfung. Auch das bestärkt uns bei den neun Melodien, die uns bei ihm zuerst begegnen, in dieser Ansicht, daß deren sechs einer und derselben Strophe sind, für die wir deshalb eine Vorliebe bei ihm zu erkennen glauben, ähnlicher Art, wie sie für eben diese auch bei Selnecker stattfand. Denn hier durfte er das ihn am meisten Anmuthende frei wählen, bei dem Psalmbuche war er durch die sich gestellte Aufgabe an bestimmte Maaße fremden Ursprungs gebunden, deren Mehrzahl in Deutschland keine übereinstimmenden fand, und von denen erst damahls einige sich einzubürgern begannen. Die eigenthümliche Art seines Bildens als Sänger lernten wir also gewiß mit besserer Sicherheit hier kennen, als dort, wo er unter so manchen Umgrenzungen und Beschränkungen schuf, hätten wir nur hier eben so, wie dort, über das ihm Angehörige vollkommene Gewißheit. In so weit wir aber dieses zu erkennen vermögen, dürfen wir sagen, daß er als Sänger gewandt und fließend war, das Muntere, Belebte, dem Ernst und der Strenge vorzog, die volksthümliche Tonart der kirchlichen, wie er denn auch diese, wie wir sehen werden, als Sezer ihrem inneren Wesen nach weniger auffaßte, sie nicht in ächtem Sinne harmonisch zu entfalten wußte. Auf diesem Gebiete, dem des Sezers, ist uns ein vollkommen sicheres Urtheil über ihn vergönnt, wir durften also nicht anstehen, das eben niedergeschriebene über ihn zu fällen. Es bewährt sich zumeist durch seine Behandlung der phrygischen Tonart. Unter seinen Festgesängen gehören acht dieser Tonart, unter den Psalmodieen deren neun, unter den Liedern der dritten Abtheilung deren acht; unter diesen 25 Melodien finden wir nur zwei mit regelmäßig behandeltem phrygischen Tonschlusse: die des Hymnus „Christum wir sollen loben schon“, und des „Herr Gott dich loben wir“, deren letzte in dem ursprünglichen Umfange des Phrygischen, die erste in dem verfehten von A mit kleiner Secunde (b) erscheint. Von den andern 23 bewegen sich 15 in dem Tonumfange von E, und unter ihnen sind zehn, bei denen der absteigende phrygische Tonschluß f. e, in der Grundstimme durch die kleine Unterterz und die Unterquinte (D. A) begleitet wird; nur eine dagegen findet sich, — die des Liedes „Es wollt uns Gott genädig seyn“, — wo der um eine kleine Terz abfallende Ausgang (g, e) der Singweise eine andere Bildung der auch hier nach A gewendeten Schlußformel des Basses bedingt\*), die, wenn die vorletzte Note des Tenors, jener alten Regel zufolge, um einen Halbton erniedrigt wird, der phrygischen Endharmonie etwas näher kommt als jene



anderen, obgleich der Gesang nun dadurch in ein fremdes (das versetzte, sogenannte weiche) System hinüberschweift. Die übrigen vier werden durch die Begleitung des phrygischen Schlußtons E durch seine große Unterterz (C) ionisch geschlossen. Von den sieben, die dem versetzten Umfange des Phrygischen angehören (A mit vorgezeichnetem b), schließt die kleinere Hälfte in der Grundstimme mit F (ihrer drei), also den zuletzt betrachteten gleich, die größere in D, den zuerst erwähnten übereinstimmend; jene ionisch, diese nach Weise der äolischen Tonart. Der Tonumfang von D mit der kleinen Secunde es und kleinen Sexte b kommt nur einmahl vor, bei der Melodie des Psalmliedes „Herr Gott wie lang' vergißtu mein“; hier wird in G, ebenfalls in äolischer Art, geschlossen. Auch sonst erscheint in der Behandlung der phrygischen Tonart hier nicht jene kirchliche Weihe, jene geheimnißvolle Feier, die ihr sonst vor allen eignet. So tritt in dem Sage über die Melodie des Passionsliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ am Schlusse der dritten — hier auch melodisch umgestalteten — Zeile der Quartsextenakkord hinter dem Dreiklänge des Tones, in den ausgewichen werden soll, frei ein auf der Dominante, die dann zu vollem Schlusse sich aufwärts bewegt\*); eine in ihrer matten Gleichgültigkeit ganz unkirchliche Harmonieensfolge — da sonst der Quartsextenakkord in kirchlichen Gesängen nicht anders, als auf der in der Grundstimme fort hallenden Dominante, und auch dann meist nur als Auflösung eines Vorhaltes und Vorbereitung eines folgenden vorkommt; — und vollends ganz unpassend für die durch sie begleiteten Worte: „so gar mit bitterm Schmerzen.“ Eine ähnliche erscheint, eben so ungehörig, am Schlusse der zweiten Zeile der (wie wir voraussetzen) von dem Setzer auch erfundenen Melodie des Liedes „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, zu den Worten: „der du littst Marter, Angst und Spott“\*\*). So ist beidemahl das Geheimniß der tiefen Leiden des Erlösers auf eine Art gesungen und begleitet, als sei von friedlich behaglicher Stimmung etwa in einem Volksliede die Rede. Es ist hier nicht die Rede von dem Verstoße gegen eine äußerlich gegebene Vorschrift, oder ein durch lange Gewohnheit geheiligtes Herkommen, am wenigsten von einem ganz persönlichen Mißbehagen gegen diesen oder jenen Fortschritt der Harmonie. Der hier gerügte ist matt, gleichgültig, und um deswillen unkirchlich, weil er die Ausweichung der Melodie schon lange zuvor andeutet, weil er in dem Quartsextenakkorde der Dominante nur eine Versetzung des unmittelbar vorher gehörten Dreiklanges der Tonica, eine schwächere Wiederholung desselben in anderer Lage giebt, weil er sie auf dem Niederschlage — dem guten Takttheile — hören läßt, und so auf das Unbedeutende einen Nachdruck legt. Alles dieses wird vermieden bei der Einführung des Quartsextenakkordes auf der fort hallenden Dominante: er beruht alsdann auf einem anderen Dreiklänge als dem zuvor gehörten der Dominante, er begegnet uns auf dem schlechten Takttheile, und macht sich nicht geltend, am wenigsten alsdann, wenn er noch, einen ihm vorangegangenen Vorhalt auflösend, einen ihm folgenden vorbereitet. Alle hier getadelten Gebrechen treten aber auch zumahl in der Weise des Liedes: „Da Jesus an dem Kreuze



\*\*) Vergl. das zuvor (Nr. 15) gegebene Beispiel.

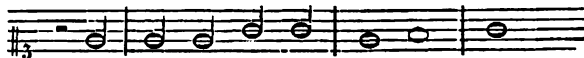
stund“ durch die melodische Veränderung der so mangelhaft behandelten Zeile um so mehr heraus. In der gewöhnlichen Singart (wie sie unter andern bei Eccard erscheint) haben die 4 letzten Zeilen dieser fünfzeiligen Melodie denselben abfallenden, phrygischen Tonluß, der, viermahl auf gleiche Weise behandelt, von ermüdender Eintönigkeit seyn würde. Um diese zu verhindern, scheint es, entstanden frühe schon zweierlei Abweichungen. Die eine wendete die Ausweichung nach der großen Unterterz des Grundtons, also in das Ionische; doch nicht, wie hier, in schrittweisem Absteigen durch die diatonischen Mittelglieder der Quinte, sondern die Quarte überspringend, und nur in einer Auszierung sie im Vorübergehen berührend. So erscheint unter andern die Weise bei Senfl<sup>\*)</sup>. Oder die Modulation wird in das Mixolydische geleitet, der Gesang also wendet sich in die Höhe, statt in die Tiefe; so bei Bartholomäus Gese<sup>\*\*</sup>). Eccard hat des Anschlusses weder an die eine, noch die andere dieser Umbildungen bedurft. Er behandelt in der 2ten und 4ten Zeile den der 3ten und 5ten übereinstimmenden Tonfall ionisch, beide mahl durch eine unvermuthete, aber feierlich ernste Wendung überraschend; in der 3ten erscheint er äolisch, in der letzten phrygisch: aus anscheinender Dürftigkeit entfaltet sich ihm die großartigste Mannichfaltigkeit, indem er uns den Geist, das innerste Leben der Tonart erschließt. Wie die melodische Wendung der Zeile hier gefaßt ist, verschwindet das Geheimnißvolle gänzlich, das sonst im Phrygischen die Ausweichung nach dem Ionischen begleitet; als Ziel ist diese Tonart sofort erkennbar, und dieser an sich nüchterne Fortschritt muß durch nüchterne harmonische Behandlung nur um so matter werden.

Neben dieser, theils unregelmäßigen, theils zweckwidrigen Behandlung des Phrygischen, befremdet uns bei zwei Tonsätzen über Melodien dorischer Tonart die sonderbare Art, wie der Senger den unregelmäßigen Ausgängen derselben auf ganz außergewöhnlichem Wege hat — man darf es wohl so nennen — zu Hülfe kommen wollen. Es sind die Melodien der beiden Lieder gemeint: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“, und: „Christ unser Herr zum Jordan kam“, beide, während sie durchaus das wesentliche Gepräge des Dorischen tragen, doch äolisch schließend; am auffallendsten die erste, da in der letzten die Schlußzeile, dem Inhalte des Liedes übereinstimmend, auch für einen Anhang gelten kann, zumahl ihr der vollkommenste Schluß in die Grundtonart unmittelbar vorangeht, während bei jener einem solchen Schlusse noch zwei Zeilen nachfolgen, deren letzte ihn nicht wiederholt, sondern nur nach der nächstverwandten äolischen Tonart hinleitet. Landgraf Moriz hat nun beidemahl den Schlußton der Melodie durch dessen Unterquinte — also durch den Grundton der Tonart, in der die Singweise sich bewegt — begleitet. Da aber jener Schlußton derselben in schrittweisem Absteigen erreicht wird, der ihm zunächst vorangehende also — seine große Obersecunde — zugleich die große Oberterze des im Basse dargestellten Grundtons ist; da ferner in der Harmonie durch einen halben Tonfall — die Folge des Dreiklanges der Unterdominante und der To-

\*)



\*\*)



nica, die beide hier als harte erscheinen — geschlossen wird; so begegnet uns hier, in diesen beiden Fällen vielleicht das einzige Mahl, ein dorischer halber Tonschluß, der in der großen Terz des vorletzten Dreiklanges zugleich die große dorische Sexte hören läßt\*), während sonst allezeit die kleine erklingt. Denn die Verwandlung jener in diese, die sonst vielleicht, einer alten Regel zufolge, von Vielen gefordert werden möchte, ist hier melodiewidrig, um so mehr, weil dadurch vollends das Ungehörigste entstehen, eine dorische Melodie bei ihrem Ausgange zur phrygischen werden würde, jenem alten Sprichwort zum Troste, das mit dem Ausdruck „a Dorio ad Phrygium“ einen halbsbrechenden Sprung bezeichnet. Durch diese Behandlung wird einestheils das Gepräge der selbstständigen Nachschlagszeile, des Gedichts wie der Melodie, bei dem Liede „Christ unser Herr“ verliert, und dadurch die Eigenthümlichkeit, wie der dichterischen, so der musikalischen Form verlegt; aber auch in der einen wie anderen Singweise nicht einmahl die Absicht erreicht, einen tongemäßeren Schluß zu erhalten. Denn in der Melodie „Durch Adams Fall“ deutet nun der Ausgang des Tonsatzes zu mächtig hin nach G, in der des zuvor genannten Liedes eben so bestimmt nach C, in beiden also über ihre Grenzen hinaus, und stimmt mit dem Wesen ihres ganzen, in der Melodie verschlossenen harmonischen Fortganges so wenig überein, daß wir vielmehr bei dem Anhören eine peinigende Unsicherheit darüber empfinden. Neben diesen Tonwidrigkeiten fallen uns noch Härten von mancherlei Art auf, erzeugt zum Theil durch den Widerstreit des Gehorsams gegen ein älteres Gesetz, und der nothwendigen Entwicklung der Kunst, die sich diesem Gehorsam entgegenstellt. Nicht selten, wo dem Endtone einer Singweise seine kleine Oberterz in der Melodie vorangeht, und beide durch die Unteroktave jenes ersten in der Grundstimme begleitet werden, vernehmen wir in unmittelbarer Folge — wie freilich auch wohl hin und wieder bei größeren Tonmeistern — den weichen und den harten Dreiklang desselben Tones in unmittelbarer Folge, den ersten durch die ihn bezeichnende, in der höchsten Stimme erscheinende kleine Terz scharf ausgeprägt, während die große Terz des andern in einer Mittelfstimme, und demnach mit verletzender Härte erscheint, weil sie nicht aus jener unmittelbar sich entwickelt, sondern von ihr getrennt, mit ihr im Widerstreite steht; auch nicht einmahl einer künstlerischen Absicht zu Liebe gewählt ist, sondern nur deshalb, weil der

\*) Durch Adams Fall 2c. Schlußformel



Christ unser Herr 2c. Schlußformel. (Die Melodie steht hier in G mit vorgezeichnetem b).



schließende Dreiklang naturgemäß ein harter seyn müsse. Eben so werden wir oft durch eine gleich unkünstlerische Auslegung des Gesetzes, daß der Tritonus zu vermeiden sei, verletzt, zumahl diesem Gebote nicht einmahl folgerecht Gehorsam geleistet wird. An vielen Orten hat der Meister ohne Bedenken den Tritonus in seinen Harmonieen angewendet, ihn selbst durch Erhöhung eines Tones erst geschaffen, wo die Tonart ihn nicht gewährte, ja, ihn frei eingeführt. So gleich bei dem ersten Schlußfalle der, wie wir voraussetzen, auch von ihm gesungenen Melodie des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch da komm ich her“ zwischen der Oberstimme und dem Tenor, wo er in der Gegenbewegung regelmäßig aufgelöst wird. So erscheint er nicht minder bei dem Ausgange der 2ten Zeile der dem Liede „Lobfinget Gott und schweiget nicht“ angepaßten, und umgestalteten Weise des Hymnus: *A solis ortus cardine*; vorbereitet, und als Vorhalt aufgelöst, am Ende der 2ten Zeile des Liedes „Als Adam im Paradies“, zwischen der Oberstimme und dem Alte, und so öfter. Um so mehr muß die Art befremden, wie er eben so oft vermieden worden ist, ohne die großen Übelstände zu beachten, die daraus entstanden. So bei dem vorletzten Schlußfalle der Melodie \*) des Psalmliedes von Burcard Waldis: „Der Herr sprach in seim höchsten Thron“. Die Singweise und der Tonsatz stehen in G mit kleiner Terz; die Modulation wendet sich nach F; diesem Tone, wie dem Grundtone des Ganzen, eignet der Ton b. Nun ist aber dieser, der vorletzte des Tenors, um einen halben Ton geschärft, um gegen die Oberstimme statt des Tritonus eine reine Quarte zu gewinnen. Allerdings verschwindet dieses mißfällige Tonverhältniß dadurch an dieser Stelle, allein dennoch läßt es sich, jetzt widerlich spukhaft, vernehmen. Es klingt an in der Folge des Dreiklanges von b und des willkürlich herbeigeführten Sertenakkords auf G mit großer Terz, der auf dem Dreiklange von E beruht; es regt sich in der Folge dieses letzten Zusammenklanges und des Dreiklanges von F, zwischen jenes großer Terz, und dem Grundtone dieses; es entsteht zwischen dem dritt- und vorletzten Zusammenklange der widerwärtigste Quersand, zwischen dem Tenor und der Oberstimme eine Folge von zwei reinen Quarten. Wären die Ober- und Unterstimmen paarweise in gleicher, bei diesem Gepaartseyn in der Gegenbewegung fortgeleitet worden, ohne Schärfung des vorletzten Tones im Tenor, so wären alle diese Übelstände vermieden, es wäre ganz folgerecht nur dasjenige wiederholt worden, was in der Mehrzahl der zuvor beschriebenen Fälle ohne Bedenken geschehen war. Ganz Ähnliches wie in der Behandlung der eben betrachteten Melodie hat unser fürstlicher Seher bei der vorletzten Zeile der schönen Weise des Liedes: „Allein zu dir Herr Jesu Christ“ gethan; wir dürfen uns darüber nicht länger verbreiten, denn es wäre, was eben gesagt worden ist, nur mit anderen Worten abermahls zu sagen. Endlich stören uns oft die hohlen, terzlosen Dreiklänge, die selten in künstlerischer Absicht angewendet sind. Sie treten ein ohne innere Nothwendigkeit, oft wird der hohle Dreiklang hinter dem vollen gehört, nicht in umgekehrter Art, wo ein solcher Gegensatz oft von Kraft und Wirkung seyn kann, während hier nur Nüchternheit und Leerheit erscheint.

\*)





Aber zu lange habe ich von den Mängeln dieses Werkes geredet, während es doch auch viele aner kennenswerthe Vorzüge hat. Daß es mehrere Melodien des Brübergesangbuches von 1566 in 4stimmigen Tonsätzen mittheilt, ist schon erwähnt worden, als von diesem früher die Rede war; seine Mittheilung ist aber doppelt schätzbar, da eben diese Sätze auch mit Liebe behandelt sind\*). So treffen wir auch hier noch andere, sonst selten in mehrstimmigen Melodienbüchern erscheinende Singweisen, unter andern die zu Erasmus Albers Liede über das Magnificat: „Mein lieber Herr, ich preise dich“, hier zu einem andern ähnlichen Ursprungs angewendet: „Mein' Seel', o Gott, muß loben dich“. Freilich erscheint sie hier nicht in ihrer geschmückteren und, wie wir voraussetzen dürfen, ursprünglichen Gestalt, in der Pratorius sie giebt, sondern in der bei Zincksen (1584) vorkommenden Fassung; doch bleibt es stets erwünscht, auch in dieser sie behandelt zu finden. Haben wir demnach der getroffenen Wahl der Melodien uns zu freuen, so gilt ein Gleiches auch im Allgemeinen von der Führung der Stimmen, sie wiegt nicht selten die Mängel der Harmonieen auf, und bei Singweisen rascheren, belebteren Fortschrittes finden wir oft geistreich geschmückte Mittelbewegungen\*\*), ja, dergleichen als Gegensatz absichtlich einer ernst und feierlich daherschreitenden Melodie gestellt, deren Lied doch einen hohen Lobgesang darstellt, wie Luthers Weihnachtsgesang: „Christum wir sollen loben schon“. Aus der Hauptmelodie schöpfen freilich hier die Begleitstimmen ihre Motive nicht, allein ihre Wendungen sind doch nicht bloß ausfüllende und verbindende, nicht Zwischenglieder allein, sie zeigen eine Stätigkeit und Ebenmäßigkeit der Bewegung, einen geordneten Wechsel des sich Vereinsens, Gegeneinanderstrebens, Wettseuerns, daß sie auch für sich genommen, ohne Verbindung mit der Hauptstimme, ein Tonbild gewähren, um soviel mehr noch, wenn sie, ihr gestellt, auch einen bedeutsamen Gegensatz, in höhere Einheit aufgelöst, darstellen. Allerdings reicht diese Art der Behandlung nicht an die großartige Auffassung des Verhältnisses der Hauptstimme zu den Mittelstimmen, wie sie bei Eccard erscheint, Mannichfaltigkeit mit Einfachheit verbindend, Vielheit in Einheit harmonisch auflösend; aber sie übertrifft dasjenige, was unter andern Gumpelzhaimer, Gesius und Erythraus zu erreichen strebten, und was hier sich wirklich geleistet findet.

Konnten wir an dem besprochenen Werke nur den Seher, nicht den Sänger mit Zuverlässigkeit erkennen und würdigen; so ist beides uns zwar bei dem schon beschriebenen Psalmenwerke vergönnt, doch erscheint unser fürstlicher Meister in der einen wie der anderen Richtung seiner Thätigkeit durch eine sich selbst gestellte und streng umschriebene Aufgabe gebunden und unfrei. Durch aufmerksame Betrachtung des Ganzen gewinnen wir die Überzeugung, daß der auf die Psalmen beschränkte calvinische Kirchengesang, dem Landgrafen Moriz auch als der dem gereinigten Gottesdienste allein geziemende, ausschließend kirchliche erschien, daß die von Goudimel behandelten Singweisen ihn besonders anmutheten, und eben so der Tonsatz dieses Meisters, sofern er in strenger Einfachheit sich hielt; daß aber die Veränderung der Form des Tonsatzes, wo eine Melodie wiederkehrte, und

\*) Beispiele:

Als Jesus Christus Gottes Sohn, Nr. 18.

Wir glauben in Gott den Vater, Nr. 19.

\*\*) Beispiele:

Ich lieben Christen seyd getrost, Nr. 20.

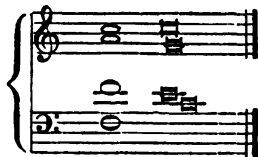
Gelobet seyst du Jesu Christ, Nr. 21.

namentlich die von Goudimel dann in Anwendung gebrachte Verflechtung und Ausschmückung der Stimmen von ihm nicht gebilligt wurde, eben so wenig als die von Claudin le Jeune in einem gleichen Falle vermehrte Stimmenzahl, oder veränderte Lage der Hauptstimme, bei sonst unveränderter Form des Tonsatzes. Nach seiner Ansicht sollte jeder Psalm, dem als Träger einer besonderen heiligen Offenbarung auch seine eigene Singweise gebühre, dieselbe erhalten, aber die Form des Tonsatzes sollte überall nur eine seyn, alle Stimmen in Betonung jeder einzelnen Sylbe, zu größerem Nachdrucke des Wortes, einander streng sich anschließen, und nur eine leichte Bindung höchstens vergönnt seyn, die darin nichts ändere. Darum sind alle geschmückteren, stimmverwebenden Sätze Goudimels hier ausgeschieden, mit alleiniger Ausnahme des über den 140sten Psalm, dessen Weise der von den zehn Geboten übereinstimmt; in diesem einen Falle allein sind beide Tonsätze jenes Meisters über dieselbe Melodie beibehalten. Deshalb beobachten alle Tonsätze über die eingeschalteten neuen Melodien streng jene Forderung der Einfachheit, die Ton und Sylbe in allen Stimmen zusammenfallen läßt, und einzelne Gänge im Tenor des 70sten, dem Alto des 71sten, der Grundstimme des 108ten Psalms, wo wir, außer den durchhin als statthaft angenommenen vorübergehenden Bindungen, sparsam verzierende Sylbendehnungen antreffen, sind ein vereinzelter, kaum in Betrachtung kommender Schmuck. Es scheint zwar die Meinung des Meisters gewesen zu seyn, daß die Tonsätze über seine eigenen, neuen Melodien, dieselben allezeit in der Oberstimme, über die anderen Stimmen herrschend, zeigen sollten, allein mit völliger Gewißheit läßt es sich dennoch nicht behaupten. Es sind unter diesen Tonsätzen einige, die uns über ihre Tonart in Ungewißheit lassen, wenn wir die Oberstimme als die das Ganze unbedingt regelnde betrachten. So der über den 53sten Psalm, der erste unter denen, deren Melodie unserem fürstlichen Söger angehört\*). Vernehmen wir nur die Folge der Harmonieen, so erscheint uns in denselben das Gepräge der phrygischen Tonart in ihrer Versetzung, und mit regelmäßigem Tonschlusse; betrachten wir die einzelnen Stimmen, so stellt in dem Tenor eben dieses Gepräge unverkennbar sich dar. Und dennoch wäre zwischen dessen Melodie und der der Oberstimme, welche von beiden die herrschende seyn solle, immer noch schwer zu entscheiden. In dieser letzten zeigen zumahl die erste, dritte, und die fünfte kurze Zeile, so deutlich alle Kennzeichen des Phrygischen in seinem ursprünglichen Tonumfange, daß wir das Ganze dieser Tonart angehörend halten möchten, träte nicht in der 4ten Zeile, in der um einen Halbton erniedrigten Quinte derselben, uns ein erheblicher Zweifel daran entgegen; wir wären genöthigt, unter jener Voraussetzung dann die Tonreihe der 7ten Stufe der diatonischen Leiter als die unserer Melodie zu Grunde liegende zu betrachten, und anzunehmen, der Tonsetzer habe einen Versuch machen wollen, ob nicht auch ihr eine harmonische Entfaltung abzugewinnen sei, wenn ein solcher Versuch bei seiner sonstigen Art die Harmonie zu behandeln, nicht als ganz außer seinem Gesichtskreise liegend gelten müßte. Nun wird aber hier die Entscheidung dadurch noch erschwert, daß die Melodie der Oberstimme und die des Tenors gleich ansprechend sind, den gesungenen Worten gleich angemessen, eine jede ganz geeignet, selbständig vernommen zu werden; und daß, wenn wir für die des Tenors entscheiden möchten, weil die begleitende Harmonieenfolge auf sie in regelmäßig-harmonischer Entfaltung vorzugsweise sich zu beziehen scheint, doch wiederum auf der anderen Seite es als wahrscheinlich sich darstellt, daß es in der Absicht des Sängers gelegen haben werde, durch die Be-

\*) Beispiel Nr. 22.

handlung seiner selbst erfundenen Singweisen, und die in der Harmonie ihnen angewiesene Stelle, ein Gleichgewicht so viel als möglich herzustellen zwischen den Tonsätzen, bei denen — wie die meisten Soudimelschen — der Tenor die Hauptstimme ist, und denen, die von der Oberstimme beherrscht werden. Wir begnügen uns hier, was für die eine, was für die andere Ansicht gesagt werden kann, ausgesprochen zu haben, und enthalten uns der durch die entgegengesetzten Gründe doch immer wieder anzufechtenden Entscheidung. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem 64sten Psalme, nur daß hier die bei weitem mehr ausgestaltete Melodie der Oberstimme leichter die Entscheidung für sich gewinnen möchte. Der Tonsatz über den 70sten Psalm zeigt in der Melodie der Oberstimme alle Kennzeichen des Mixolydischen in seinem versetzten Tonumfang — C mit vorgezeichnetem b; — die Singweise des Tenors stellt den ursprünglichen Umfang des Phrygischen dar, nur daß an zwei Stellen die Quinte um einen halben Ton erniedrigt ist, und auf ihr, in dieser Gestalt, mit einigem Nachdrucke verweilt wird. Der Harmonieensfolge des Ganzen fehlt es an allem eigenthümlichen Gepräge, und vollends ist der Schluß ganz unregelmäßig: er stellt sich in dem weichen Dreiklänge von A dar, dem der ebenfalls weiche von D vorangeht, ein Schlußfall, der keiner der beiden bezeichneten Tonarten eigen ist. Man könnte annehmen, in die vorletzte Note der Oberstimme, die letzte des Altes, und die letzten beiden der Grundstimme habe ein Druckfehler sich eingeschlichen, und die Stelle solle die Folge der harten Dreiklänge von F und C darstellen\*), wäre dieser Annahme nicht die sonstige Druckrichtigkeit des Buches entgegen, und die nicht selten bei unserem Meister vorkommende Unregelmäßigkeit der Harmonieensfolge. Eine solche, scheint es, wird man auch hier annehmen, die Melodie der Oberstimme aber für die herrschende zu halten haben. Endlich läßt der Tonsatz über den 116ten Psalm nicht minder in Ungewißheit, welcher Tonart er angehöre, gewährt indeß durch seine Harmonieensfolge eher, als der Vorhergehende, einen Faden, um sich daran zurechtzufinden. Nach ihr hätten wir unsern Psalm dem Mixolydischen in seinem versetzten Umfange — C mit vorgezeichnetem b zu Erniedrigung der 7ten Stufe — beizumessen. Eben diesem Umfange gehört auch die Melodie des Tenors an, sie ist indeß zu wenig selbständig, um sie für die herrschende zu halten, wie sie denn in ihrer letzten Zeile, zu Ende des Ganzen, den Ton C fünfmal hintereinander berührt. Die Singweise der Oberstimme dagegen zeigt uns den Umfang des versetzten Dorischen, G mit kleiner Terz, zu dem dann freilich der halbe Schluß nach C wieder nicht paßt, den die Harmonie zu den letzten beiden Tönen dieser Melodie darstellt\*\*). Als rechte Führerin werden wir also wohl in diesem Falle die Harmonie, ihren

\*)



\*\*)



Gang und ihr Gepräge anzusehen, und anzunehmen haben, die Tonart, die in diesen beiden sich darstelle, die mixolydische, sei auch die Grundtonart des Ganzen, die Singweise der Oberstimme zwar die herrschende, aber mit unregelmäßigem Schlusse. Sonst erscheint der versetzte Umfang der mixolydischen Tonart noch dreimahl in diesen Psalmen, in dem 76sten, 111ten, 127sten, doch nur in dem zuerstgenannten\*) darf das bezeichnende Tonverhältniß derselben, die kleinere, 7te Stufe, auch als herrschend und wirksam gelten, weil es in den Tonsätzen über die Melodien der anderen beiden, obgleich neben dem Schlüssel vorgeschrieben, doch meist wieder aufgehoben (geschärft) wird, wo es erscheint, da aber, wo es bleibt, nur als vorübergehende Zufälligkeit sich geltend macht. Auch in der Melodie und harmonischen Behandlung des 139sten Psalms, welche den ursprünglichen Tonumfang des Mixolydischen darstellen, verhält es sich mit dessen siebenter Tonstufe auf gleiche Weise; und sind wir demnach genöthigt, diese Melodien und Sätze eher der ionischen Tonart als angehörig zu betrachten, so erscheint diese dann am häufigsten in unseren Psalmen; im Umfange von G einmahl (Ps. 139), in dem von C dreimahl (Ps. 68, und in den erwähnten beiden, dem 111ten und 127sten), zweimahl in dem von F (Ps. 95, 118), und viermahl in dem von B mit vorgezeichneten b und es (Ps. 82, 90, 98\*\*), 108), zehnmal im Ganzen; auch scheint für sie der Meister eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, da die ihr angehörnden Singweisen vor den andern durch Schwung und Frische sich auszeichnen. Das Phrygische kommt, die besprochenen Fälle ausgenommen, noch viermahl vor; ein einziges Mal in seinem ursprünglichen Tonumfange und regelmäßiger Behandlung (Ps. 67)\*\*\*), ja, mit dem, seltener am Ende des Satzes vorkommenden, aufsteigenden phrygischen Schlusse, den in der Grundstimme der absteigende begleitet; dreimahl in der Tonreihe von A mit kleiner Secunde (b) (Ps. 62, 63, 69) und hier jedesmahl mit dem oft schon beschriebenen und besprochenen, unregelmäßig begleiteten Schlusse. Der Vollständigkeit wegen setze hier noch die Bemerkung, daß das Kolische in seiner Versetzung (D mit kleiner Sexte) viermahl (Ps. 71, 72, 142, 144), das Dorische in seinem regelmäßigen Umfange und dreimahl begegnet (Ps. 86, 109, 131).

Wir sind mit Überzeugung und Absicht bei dieser Prüfung der Behandlung der altkirchlichen Tonarten länger verweilt. Haben wir sie, wie sie uns hier entgegentritt, oft als unregelmäßig bezeichnet, so ist dieses nicht in dem Sinne geschehen, als habe sie nur gegen eine äußerlich, als zwingendes Gebot, als streng umrissenes Vorbild, hingestellte Vorschrift verstoßen. Ein Anderes sollte damit gesagt seyn. Wenn bei älteren, und eben den geistreichsten und bildungskräftigsten Meistern, an jenen, den Umfang der kirchlichen Tonarten darstellenden Reihen, ein eigenthümliches Leben durch die bezeichnenden, einer jeden Tonart ihr Gepräge erst ausdrückenden Tonverhältnisse in reicher Mannichfaltigkeit sich offenbart, einer jeden erst feste Umrisse leiht, einen Typus für künftige Bildungen in ihr wirkt; so waltet eine solche Grundform hier nicht mehr unbedingt, sie tritt nur dann und wann in ihrer Reinheit hervor, der feste Umriss verwischt sich, eine Unsicherheit, die fast den Schein der Willkühr annimmt, wird herrschend. Die Anklänge des vorangehenden Jahrhunderts tönen noch fort, aber sie verhalten allgemach, sie verschwimmen, ein neues Gesetz des Bildens aber hat sich noch nicht geltend gemacht. Dieser schwankende Mittelzustand ließ sich kaum deutlicher zur Anschauung bringen, als eben an diesen Werken, die deshalb auch einer längeren Besprechung

\*) Beispiel Nr. 23.

\*\*) Beispiel Nr. 24.

\*\*\*) Beispiel Nr. 25.

bedurften. Kürzer läßt sich zusammenfassen, was über Melodiebildung in den Psalmen Landgraf Moricens noch zu sagen ist. Wenn wir den 77sten Psalm ausnehmen, zu dessen Melodie derselbe zwar einen neuen Tonfaß gegeben, für ihn aber eine eigene Singweise nicht erfunden hat: so sind es sechslei Strophengattungen, denen seine Melodien angepaßt sind: 2 vierzeilige, eben so viel fünfzeilige, 5 sechs-, 7 acht-, eine zehn- und eine zwölfzeilige, von deren besonderen Arten nur zwei bereits in dem lutherischen Kirchengesange heimisch waren, die achtsylbig vierzeilige iambische des Liedes „Vom Himmel hoch da komm ich her (Ps. 131), und die 12zeilige des Liedes „Es sind doch selig alle die“ (O Mensch bewein' dein' Sünde groß), in der zwei achtsylbige iambische Zeilen viermal mit einer 7sylbigen wechseln (Ps. 68); eine dritte aber erst später in ihn aufgenommen wurde, zu dem Liede: O allerhöchster Menschenhüter: die 5zeilige des 64sten Psalms (9. 8. 8. 9. 5. sylbige, iambische Zeilen). Die Übersicht des Strophengebäudes der übrigen, die wir hier beifügen\*), zeigt eine große Mannichfaltigkeit desselben; nur in einem Falle, sehen wir, erscheint ein gleicher Bau viermal, nur in dreien ein zweitesmal, und dennoch mit allezeit neuem, melodischen Schmucke. Nach dessen Neuheit scheint der fürstliche Sänger vorzüglich gestrebt zu haben; denn auch da, wo Auf- und Abgesang bestimmter auseinander treten, jener erste aber aus zwei gleichgegliederten Theilen besteht — was freilich im Ganzen nur sechsmal geschieht, im 67, 68, 72, 98, 108, 118ten Psalm — hat er doch nur in drei Fällen jene durch die Gliederung gegenübergestellten Theile des Aufgesanges auch gleich betont — bei dem 67sten, 68sten, 72sten Psalm — so daß in den übrigen Fällen Auf- und Abgesang melodisch nicht deutlich unterschieden sind, Bau und Gliederung also in der Melodie sich nicht vollkommen anschaulich machen. Auch dieses hat wohl dazu mitgewirkt, — abgesehen von der Ungunst des Lobwasserschen Psalters bei lutherischen Gemeinden — daß jene Melodien wenig Anklang fanden; wie denn auch der Umstand, daß die Strophen dieser neu betonten Psalmen, bis auf die genannten zwei, für die es aber besonders beliebte und verbreitete Singweisen gab, in dem lutherischen Kirchengesange nicht vorkamen, es verhindert haben würde sie anderen Liedern anzupassen, auch wenn man Gefallen an ihnen gefunden hätte. Der fürstliche Sänger hat sonst sich nicht begnügt, den Rhythmen, wie er sie in den von Goudimel gesetzten Weisen vorfand, nur neue melodische Wendungen anzupassen; er hat, bis auf wenige Fälle, wo er zu einem solchen Anschließen sich bequemen mußte, auch die rhythmischen Glieder seiner neuen Melodien selbständig geordnet,

\*) 4zeilige.

Ps. 116. 10. 11. 11. 10.

5zeilige.

Ps. 53. 10. 11. 11. 10. 4.

6zeilige. 8. 8. 9.

8. 8. 9.

Ps. 62. 95. 109. 111.

= 76. 139. 8. 8. 8. 8. 9. 9.

= 71. 9. 6. 6. 9. 7. 7.

= 90. 11. 11. 11. 11. 10. 10.

= 127. 8. 8. 8.

8. 8. 8.

8zeilige.

Ps. 63. 70. 8. 9. 9. 8. — 9. 8. 8. 9.

= 144. 11. 11. 10. 10. (2mal.)

= 82. 9. 9. 8. 8. (2mal.)

= 69. 10. 11. 11. 10. — 10. 11. 10. 11.

= 108. 8. 8. 8. 8. — 8. 8. 9. 9.

= 72. 9. 6. 9. 6. (2mal.)

= 98. 118. 9. 8. 9. 8. (2mal.)

10zeilig.

Ps. 67. 9. 8. 9. 8. (iambisch.)

6. 6. 5. (zweimal) trochäisch.

rhythmischen Wechsel dabei nicht verschmähend, wenn er ihn auch sparsam angewendet hat. Wesentlich gestaltend erscheint dieser in dem 63, 64, 67, 95ten Psalme, in nur vier Fällen; als einzelner Zug in dem 70sten und 144ten, zweimahl allein. Dreitheiliger Takt, durchweg vorwaltend, oder dem geraden selbständig entgegengesetzt, kommt nirgend vor. Diese Melodien tragen hienach im Ganzen das wesentliche Gepräge derer, in deren Kreis sie hier eintreten, und sind nur durch dasjenige von ihnen eigenthümlich unterschieden, was wir in dem Vorhergehenden besprochen haben.

Ob eine neue Ausgabe des Lobwasserschen Psalters in dieser Gestalt, nach dem theilweisen Umdrucke der ältesten, erschienen sei, ist mir nicht bekannt geworden. Von dem Gesangbuche dagegen erschien ein späterer Abdruck siebenzehn Jahre nach dem am 15ten März 1632 erfolgten Tode Landgraf Morizens, der 5 Jahre zuvor (1627) der Herrschaft zu Gunsten seines damals 25jährigen Sohnes Wilhelm des Fünften entsagt hatte. Diese Ausgabe trat indeß auch nicht mehr bei Lebzeiten dieses seines unmittelbaren Nachfolgers an das Licht, sondern erst unter der Regierung seines Enkels, Wilhelms des Sechsten. Sie stimmt in Titel und Seitenzahl der älteren überein, von der sie nur durch den Mangel der Wappenschild auf dem Titelblatte, etwas stumpferen Druck, und die Weglassung der Vorrede sich unterscheidet, die den beiden Exemplaren, die mir davon zu Gesicht gekommen sind, fehlte. Doch wurde sie nicht in Cassel, sondern zu Hoff-Weismar gedruckt, bei dem dortigen Buchdrucker Salomon Schaderitz, obgleich Weigand Mencke, Bürger und Buchbinder zu Cassel, ihr Verleger war „Anno Christi MCXXXIX.“

Landgraf Moriz war ein eifriger Freund, Gönner und Förderer der Tonkunst; in welchem Sinne er sie als heilige, kirchliche angesehen, lernen wir aus seinem Psalter; seiner streng calvinischen Ansicht erschien die freiere, mannichfaltigere Behandlung von Schriftworten oder geistlichen Liedern ohnfehlbar nur als erlaubte Ergözung, als fromme Erholung, die liebste in seinen Mußestunden. Seinem richtigen Blicke verdanken wir es, daß Heinrich Schütz, der am höchsten gefeierte Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, nicht unerkannt blieb, daß dessen ausgezeichnete Gabe zu rechter Zeit den geeigneten Pfleger an dem großen venebilen Meister, Johann Gabrieli, fand; seine freigebige Unterstützung förderte ihn auch ferner noch, und so ungern er ihn, seinen Schützling, von dem er nun erst Früchte hoffen durfte, von sich ließ, vergönnte er ihm endlich doch, dahin zu ziehen, wo für einen kirchlichen Tonsetzer lutherischen Glaubens der gedeihlichste Wirkungskreis damals sich darbot, an den Churfürstlich Sächsischen Hof, wie wir dieses alles später ausführlicher berichten werden. Hierin finden wir mit Recht das Beste, das Wichtigste, was er für die evangelisch-kirchliche Kunst geleistet. Seine unmittelbare Thätigkeit für dieselbe, achtbar wie sie seyn mag, und selbst von geschichtlicher Bedeutung, sofern an ihr, in den Nachklängen früherer Zeit, welche sie beut, zugleich auch Vorklänge einer späteren Richtung zu erkennen sind, ist doch, selbständig betrachtet, von nur untergeordnetem künstlerischen Werthe. Durch sein Gebot waren seine mehrstimmigen Melodienbücher in seinen Landen eingeführt, und auch nach seinem Ableben noch erhielten sie sich dort in Gebrauch; daß sie eine weitere Verbreitung gefunden, ist zu bezweifeln. Eine Spur davon habe ich nirgend entdecken können, noch ist mir eine seiner Melodien in späteren Choralbüchern begegnet. Der calvinisch herbe Sinn, in welchem er seine Psalmen schuf, der Mangel an kirchlich-frommer Begeisterung in seinen geistlichen Liedern, haben beide etwas Erkältendes; das hier und dort wirklich Gelungene vermag man wohl zu schätzen, aber nicht es mit der Liebe zu umfassen, welche die Werke wahrhaft begabter und begeisterter Tonmeister allein in uns wirken.

Der bedeutendste unter den kirchlichen Sängern, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben, ist ohne Zweifel **Melchior Frank**. Er war zu Bittau, wahrscheinlich um 1580, geboren; wenn er sich einen Schlesiener, und dabei dennoch aus dieser Stadt gebürtig nennt — *Silesium Zittanum* — so hat er wohl nur die Oberlausitz, sein Vaterland, weil Schlesien so nahe benachbart und von gleichem Volksstamme bewohnt, mit zu dieser Landschaft gerechnet. Auch bei ihm haben wir, wie so oft schon, die Dürftigkeit der auf uns gekommenen Nachrichten über seine äußeren Lebensverhältnisse zu bedauern. Kaum wissen wir mehr von ihm, als daß er seine künstlerische Laufbahn in Nürnberg begann, woselbst auch später ein großer Theil seiner Werke im Drucke erschien; daß er dann in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Coburg, Johann Casimir, Sohnes des geachteten Johann Friedrichs des Zweiten, als Capellmeister trat, in welchem Jahre wissen wir nicht, doch befand er sich bereits um das Jahr 1604 in denselben, zufolge der Titel seiner uns aufbehaltenen Werke; daß er zu Coburg am 18ten October 1607 mit Susanna Ziegler in die Ehe trat; daß er auch später dort heimisch blieb, bis an sein Lebensende, das am 1sten Juni 1639 erfolgte. In wenigen Zeilen ist, wie wir sehen, diese Erzählung zusammenzubringen: das innere Leben des Künstlers, das hier vor Allem der Gegenstand unserer Betrachtung ist, überwiegt bei Weitem die einfachen Ereignisse seines äußeren.

Gerber hat uns\*) unter 44 Nummern eine große Anzahl von Werken unseres Meisters aus den Jahren 1602 bis 1636 genannt — 24 geistlichen, 20 weltlichen Inhaltes, so viel wir aus den bloßen Titeln mancher, uns unbekannt gebliebener abnehmen können —; doch ist dieses Verzeichniß, wenn auch eine vierunddreißigjährige künstlerische Thätigkeit Franks unfehlbar dadurch festgestellt wird, nicht ein genaues. Es ist dort manches Werk unter doppelter Bezeichnung aufgeführt; so im Jahre 1602 „*Contrapuncti compositi*“ und „*teutsche Psalmen und andere Geistliche Kirchengesäng*“ eben so um 1622: „*Laudes Dei vespertinae*“ und „*Neue teutsche Magnificat zu 4, 5, 6, 8 Stimmen*“, während hier und dort der lateinische und der deutsche Titel, von denen jener voransteht, der andere nachfolgt, denselben Gesängen gemeinsam sind, die Gesamtzahl der Werke also um zwei sich vermindert. Auch hat Frank einzelne kleine, gelegentlich erschienene Confsäge nachmahls in spätere, umfassende Sammlungen aufgenommen; Werkchen geringeren Umfangs, theils ganz, theils, soweit er sie in späteren Jahren noch billigte, größeren wieder einverleibt; den Inhalt gemischter Sammlungen gesondert, und, in strenger zusammengestellte schicklicher eingeordnet, ihn nachmahls theilweise wieder erscheinen lassen; so daß in jedem später mit neuem Titel herausgekommenen Werke uns nicht immer ein wesentlich neues vorliegt, und bei aller Rüstigkeit seines Schaffens, dasselbe doch nicht von so großem Umfange ist, als wir bei dem ersten Anblicke voraussetzen möchten. Eine längere — fünfjährige — Unterbrechung erlitt seine Thätigkeit, nach dem angeführten Verzeichnisse, nur zwischen den Jahren 1616 bis 1621, an der indeß kaum die Kriegsunruhen schuld gewesen seyn werden; von 1625 an erscheinen dreimahl 3jährige Zwischenräume — von 1625 bis 1628, 1628 bis 1631, 1631 bis 1634, die eher dadurch veranlaßt seyn könnten. Klagen darüber, wie sie bei anderen gleichzeitigen Meistern in ihren Widmungen und Vorreden nicht selten vorkommen, habe ich in den seinigen nicht gefunden.

Seine Laufbahn als geistlicher Confsager scheint unser Meister bereits im Jahre 1601 ange-

---

\*) *Ne. Col.* 180 — 182. *Th.* II.

treten zu haben. In der Widmung des bald zu erwähnenden Werkes aus dem folgenden Jahre an Bürgermeister und Rath zu Nürnberg bemerkt er, daß ihn diese seine Gönner auf seine „unterthänige Bitt und beschehene Oblation der (durch ihn) verschiedenes Jarß ebirter Motetten 1c. großgünstig zu Diensten befördert“, wodurch wir zugleich über den Beginn seiner öffentlichen Thätigkeit unterrichtet werden. Jene Motetten habe ich indeß weder selbst gesehen, noch eine andere Nachricht darüber gefunden. Daß nur ein Jahr später erschienene Werk, „gedruckt zu Nürnberg bei Catharina Dietrichin, in Verlegung Conrab Baur, Buchhändlers, Im Jar Christi 1602“, führt den Titel: „Contrapuncti compositi Teutscher Psalmen und anderer Geistlichen Kirchengesäng, welche nicht allein viva voce, sondern auch auf allerhand Instrumenten füglich zu gebrauchen, und dergleichen zuvor niemals in Druck außgangen.“ In der Zueignung beginnt der Meister mit dem Lobe der alten Choralgesänge in lateinischer Sprache, die zur Zierde des Gottesdienstes erbacht seien, und die „aller Gelehrten meinung nach schwerlich corrigirt und verbessert werden mögen.“ Doch hätten die liebe Jugend neben den gemeinen armen Layen wenig Trost noch Unterricht daraus schöpfen mögen, sie seien nur den Gelehrten und Geistlichen anmuthig gewesen. Darum hätten gotterleuchtete Männer, nachdem „das Bapstthumb“ abgethan, und die rechte christliche Gottesverehrung hergestellt worden, den armen unverständigen Layen und männlichen zum Trost aus heiliger Schrift andre teutsche Kirchengesänge verfertigt, „und solche mehren theils mit verleihung Göttlicher Gnaden so treffentlich componirt, daß heutiges Tages bei nahen niemand auß allen der Music erfahren vorhanden, so sich vermessen dürfte, dergleichen Melodeyen mehr zu erfinden, oder dieselben zu verbessern.“ Nun seien diese „von unterschiedlichen Autoribus auf etliche Stimmen in contrapuncto simplici gesetzt, vnd verschiednen Jaren in offenen Druck gegeben, auch in etlichen Kirchen (Nürnbergß) zu disem end muscirt worden, damit die Gemeine zugleich mitsingen, und solcher Conventus die Herzen zu desto mehrer Andacht und Besserung bewegen möge.“ In Betrachtung solcher herrlichen Texte und Melodieen habe dann er sich entschlossen, etliche, in Nürnberg gebräuchliche Psalmen und Kirchengesänge, (auf welche noch viel andere in gleicher Melodey könnnten referiret werden) in contrapuncto composito fugweise zu componiren, und sie seinen Gönnern zu widmen, als eine freundlich aufzunehmende Gabe zum neuen Jahre, „weil dergleichen vormalß von keinem Autore geschehen.“

Unser Meister stellt, wie wir sehen, seine Behandlung der Kirchenmelodieen der des Osiander, Marßhall, Seth Calvisius, entgegen, und will sie als eine ganz neue angesehen wissen. Sie soll dem durch einfache, vierstimmige Begleitung des Sängerkhore in das Kunstgebiet erhobenen Gemeinegesange als eine höhere Kunstblüthe zur Seite stehen, den Layen verständlich, weil aus ihrem Gesange emporgewachsen, den Kunstverständigen dagegen eine reiche Fülle sinnvoller Entfaltung bietend. Er sieht also im Allgemeinen das Verhältniß des Gemeinegesanges zum Kunstgesange auf ähnliche Weise an, als Eccard, nur daß er weniger bestrebt ist als dieser, den Ungelehrten seine kunstreichere Behandlung des gemeinsamen Besizthums Mer, der Melodie, nahe zu bringen; daß er sie mehr als Veranlassung zu sinn- und geistreichem Spiele betrachtet, als, in ihrer Unversehrtheit sie erhaltend, dahin trachtet, sie durch die inneren Mittel, die sie ihm heut, in reichen, bedeutsamen Klängen zu entfalten und zu verklären. Nun nennt er aber seine Behandlungsweise eine neue, und darin irrt er. Denn wir wissen, daß durch Lemaistre, und namentlich durch Scandelli, und meist auf viel großartigere Weise, in viel reicherer Stimmenfülle, bereits Ähnliches vor ihm geleistet war.



Er trat hierin mit einer Selbstzufriedenheit auf, die ihm nicht ziemte; er fand auch bald seinen Meister, der ihn lehrte, daß auf gleichem Wege, mit gleichen Mitteln, sich viel Größeres leisten lasse. Dieser war Hans Leo Hasler, dessen „fugweis gesetzte Psalmen und Kirchenmelodien“ fünf Jahre später (1607) ebenfalls zu Nürnberg im Drucke erschienen. An einer Beziehung des Haslerschen Werkes auf das Frank'sche ist kaum zu zweifeln. Beide haben 20 Melodien gemein\*), unter 22, die Frank, 27, die Hasler behandelte. Beide waren, wenn auch nicht Landsleute, doch Bewohner derselben Stadt, Hasler um 16 Jahre mindestens älter, und stand bereits auf der Höhe seines Ruhmes; er hatte, mit frommer Selbstentäußerung, seine Kunst mehrmals und mit Erfolg dem Dienste der Gemeinde geweiht, wenn er auch die von ihm gesetzten Lieder noch nicht in den Druck gegeben hatte, und sahe nunmehr durch den jüngeren Künstler gleichsam sich herausgefordert, der bisher noch Unerhörtes geleistet zu haben sich rühmte, wenn es auch nicht eben in prahlerischem Tone geschehen war. War es nun damals schon seine Absicht, dasjenige öffentlich zu machen, was er „hintangesetzt alle

7

Frank 1602.

Hasler 1607.

- |   |   |
|---|---|
| 1) Vater Unser im Himmelreich . . . . .               | No. 1 — 10. Jeßn Strophen.                  |
| 2) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ . . . . .          | — 14.                                       |
| 3) In dich hab' ich gehoffet Herr . . . . .           | — 15.                                       |
| 4) Der Herr ist mein getreuer Hirt . . . . .          | — 19.                                       |
| 5) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält . . . . .      | — 41.                                       |
| 6) O Herre Gott begnade mich . . . . .                | — 31.                                       |
| 7) Erbarm dich mein o Herre Gott . . . . .            | — 34.                                       |
| 8) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir . . . . .        | — 22. 30. 35 — 40. 6 Strophen.              |
| 9) Herr, wie lang willst vergessen mein . . . . .     | — 33.                                       |
| 10) Es wollt uns Gott genädig seyn.                   |   |
| 11) Ach Gott vom Himmel sich darein . . . . .         | — 23 — 29. 7 Strophen.                      |
| 12) Allein zu dir Herr Jesu Christ . . . . .          | — 47.                                       |
| 13) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.                |   |
| 14) Durch Adams Fall ist ganz verderbt . . . . .      | — 17.                                       |
| 15) Christ unser Herr zum Jordan kam . . . . .        | — 18.                                       |
| 16) Mag ich Unglück nit widerstehn . . . . .          | — 32.                                       |
| 17) Ein' feste Burg ist unser Gott . . . . .          | — 43.                                       |
| 18) Es sind doch selig alle die . . . . .             | — 44. (O Mensch beweine' dein' Sünde groß). |
| 19) Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Günst . . . . . | — 42.                                       |
| 20) Es spricht der Unweisen Mund wohl 2c. . . . .     | — 48. 49.                                   |
| 21) Herr Gott nun sei gepreiset 2c. . . . .           | — 50.                                       |
| 22) Wenn mein Stündlein vorhanden ist . . . . .       | — 52.                                       |

Beiden Meistern sind hienach 20 Melodien gemeinschaftlich. Hat Frank No. 10 und 13 des vorstehenden Verzeichnisses vor Hasler voraus, so dieselben wiederum die Melodien:

- Wir glauben all' an einen Gott . . (No. 11. 12. 13. seines Werks.)  
 Jesus Christus unser Heiland . . . (— 16.  
 Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt (— 20.  
 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (— 21.  
 Nun freut euch lieben Christen g'mein (— 45.  
 Gott sei gelobet und gebenediet . . (— 46.  
 Wer in dem Schutz des Höchsten ist . (— 51.

Franks Werk enthält zwar im Ganzen 24 Sätze, die beiden letzten aber, über die Melodien: „Wer in dem Schutz des Höchsten ist“, und: „An Wasserflüssen Babylon“ gehören nicht ihm an, sondern dem Nürnbergerischen Organisten Christoph Buel.

vermeinte große Kunst“ lediglich zum Besten der Gemeinen gesetzt hatte, so mochte es ihm doch wohl scheinen, daß er zuvor auch zu zeigen habe, daß er diese Kunst, deren er sich absichtlich enthalten, in einem Maasse besitze, an das die Fertigkeit seines Nebenbuhlers bei Weitem noch nicht reiche. So hat er denn auch in der That bei dem genannten Werke Alles angewendet, was an contrapunktischer Kunst ihm irgend zu Gebote stand, ja, an einigen Melodien, (No. 1. 8. 11 bei Frank) wohl Alles erschöpft, was an sinnreich kunstvoller Stimmenverflechtung daran nur geleistet zu werden vermag. In Franks fugirten Sätzen, die immer nur eine einzelne Liedstrophe behandeln, herrscht durchhin nur eine Art der Behandlung vor, die fugweise freie Verflechtung einzelner Melodiezeilen durch alle Stimmen; nirgend erscheint eine Singweise als fester unzertrennter Gesang, nirgend eine canonische Nachahmung. Wie reich hat dagegen Häßler seine Tonsätze ausgestattet! So gleich die bei ihm voranstehende über die Weise des Liebes: „Vater Unser im Himmelreich.“ Hier, nachdem in der ersten Strophe des Liebes die Melodie in eben der Art durchgeführt worden, die bei Frank die herrschende ist, giebt uns die 2te Strophe zwei gegeneinandergestellte zweistimmige Sätze, die zuletzt zu einem 4stimmigen sich vereinen; die dritte zeigt uns die Melodie in der Umkehrung; die vierte im Tenor als festen Gesang, gegen eine freie fugweise Ausführung der andern drei Stimmen; die fünfte bietet einen fünfstimmigen Satz, dem ein doppelter, fester Gesang in canonischer Nachahmung zu Grunde liegt, der von den übrigen Stimmen in gleicher Weise umfungen wird, wie bei der vorangehenden Strophe; in der sechsten herrscht die unzertrennte Melodie in der Oberstimme, die andern flechten, einander nachahmend, ein selbstständiges Gewebe, auf dem sie ruht; in der 7ten erscheint die Melodie in der Grundstimme, und trägt das Gewebe der übrigen, das aus ihren Hauptwendungen sich zusammenschließt; strenger noch stellt die neunte Strophe eine gleiche Anordnung dar, nachdem die vorangehende wieder eine freiere Ausführung gebracht hatte; der zehnte Satz endlich wiederholt die letzte Strophe des Liebes, indem er dessen Melodie im dreitheiligen Maasse, fugweis erklingen läßt. Hier durfte der Tonschreiber mit Recht sagen, nicht sowohl, daß dergleichen im Allgemeinen noch nicht geschehen sei, sondern daß vor ihm Niemand dieselbe Singweise auf so mannichfache Art, jeder einzelnen Strophe ihres Liebes sich anschließend, behandelt, sie zu einer wahren Fundgrube für alle Künste des doppelten Contrapunkts gemacht habe. Ausgesprochen hat es Häßler nicht, aber gemeint mag er wohl haben, daß, wer auf den Schultern so ehrenwerther Vorgänger stehe, wie er, und vor ihm Frank, ohne es sich einzugesehen, oder darum zu wissen, und sich eine solche Aufgabe stelle, wie dieser letzte gethan, doch etwas ganz Anderes noch zu leisten habe, als durch ihn geschehen sei. Man darf dem Werke Franks immerhin das Lob einer guten, ungezwungenen, sangbaren Stimmenführung zugestehen, und selbst einer mannichfaltigen Harmonie; hinter dem Häßlerschen jedoch steht es hienach um Vieles zurück. Diese Überzeugung, so unerfreulich sie auch unserem Meister gewesen seyn wird, dessen Arbeit wohl Beifall gefunden haben mag, und nun sich vollkommen verdunkelt sehen mußte, so heilsam ist sie ihm doch gewesen. Sie hat ihm die Augen geöffnet für seinen wahren Beruf auf dem weiten Gebiete der heiligen Tonkunst, dem er seitdem auch stetig und mit Ruhm treu geblieben ist; für die Ausbildung der ihm verliehenen Sängergabe, und der Gabe sinnvoller Entfaltung des Erfundenen, wie geistreicher Anordnung seiner umfangreicheren Tonsätze zu mannichfachen, würdigen Haltung, lebhaft anschaulichkeit ihnen gewährenden Stimmgruppen; eine Gabe, in welcher er Eccard vielleicht näher kommt, als sonst ein Meister seiner Zeit. Seine Sängergabe, und deren

Früchte für den evangelischen Kirchengesang, werden uns freilich hier vorzugsweise zu beschäftigen haben; sofern indeß jene andere, mehr dem Sacerdotalen eignende Gabe ihn zu dem kirchlichen Kunstgesange (in strengerer Bedeutung) in ein eigenthümliches Verhältniß stellt, werden wir ihr nicht vorüberzugehen haben. In jener Richtung aber, die aus seinem frühesten geistlichen Werke hervorgeht, wie in seiner späteren, die er dann mit Überzeugung wählte, und bei ihr verharrete, zeigt er so bestimmt die Einwirkung der Schule des sechzehnten Jahrhunderts, so entschiedene Nachklänge der in dessen letzter Hälfte erblühten Kunstübung, daß ihm seine Stelle eben nur hier angewiesen werden konnte. Ungern vermissen wir freilich eine Nachricht darüber, durch die Schule welches Meisters er gegangen sei, weil wir eines bestimmteren Anknüpfungspunktes entbehren, indem wir nicht darum wissen; wir müssen uns daher an jener Andeutung genügen lassen, daß er mit seinem Willen und Streben in dem vorangehenden Jahrhunderte feste Wurzel geschlagen habe.

Sein nächstes bedeutenderes deutsches Tonwerk — denn seine *Sacrae melodiae* zu 7 bis elf Stimmen, welche 1604 und 1607 zu Coburg erschienen, bleiben, weil als lateinisches Werk dem kirchlichen Gebrauche nicht unmittelbar bestimmt, und weil sie Haslers Choralwerke vorangingen, hier außer Berücksichtigung — sind seine „Geistlichen Gesang und Melodien derer der mehrer Theil auß dem Hohen Lied Salomonis 1c. mit Fünf, Sechs und Acht Stimmen componirt, vnd in Druck verfertigt,“ welche 1608, zu Coburg in der fürstlichen Druckerey gedruckt, im Verlage Just Haugl's erschienen. Recht deutlich tritt hier der mittelbare Einfluß hervor, den die Verdunkelung seines Choralwerkes durch das Haslersche, bald schon nach dessen Erscheinen, auf ihn geübt hatte. Auch hier bedient er sich der Kunst des doppelten Contrapunktes, aber nicht, wie in jenem früheren Werke, um ihrer selbst willen, sondern als Mittel, seinen Tonschöpfungen Gestalt und Haltung zu geben. Das Bewußtseyn lebte in ihm, daß er etwas zu sagen wisse mit den Tönen, das über jene künstlichen Verflechtungen hinaus liege, daß er hier als Meister sich bewähren könne, wenn er in jenen auch durch einen Andern sich um Vieles überflügelt gesehen habe. Nun hat er sich eine Aufgabe gestellt, die, unter den evangelischen Tonkünstlern mindestens, in diesem Umfange noch nicht gelöst war, die Betonung einzelner Sprüche des Hohenliedes, jenes geheimnißreichen Gesanges der heiligen Schrift, der, unter den Ergüssen feuriger, jugendlicher Liebe, im Sinne der Kirche, eine tiefere Bedeutung verbirgt, das Mysterium der Einigung der erlösten Seele mit ihrem Erlöser. Eben wie Palestrina, der, 24 Jahre vor ihm (1584, in dem 4ten Buche seiner 4- und 5stimmigen Motetten) ein Gleiches gewagt, hat er dabei zunächst wohl kaum an kirchlichen Gebrauch gedacht, sondern an Erreichung lebhaftesten Ausdrucks innerer Gefühle, wie er auf geistlichem, ihm sonst fremden Gebiete nur irgend vergönnt seyn dürfe; es dahingestellt seyn lassend, ob die Kirche das Gelungene dann in den Kreis dessen aufnehmen werde, womit sie ihren Gottesdienst schmücke. Die kirchlichen Abschnitte aus der Schrift für Sonn- und Festtage, deren die evangelisch-lutherische Kirche sich bedient, wie sie überhaupt das alte Testament nur selten in ihren Kreis ziehen — neben dem grünen Donnerstage und Charfreitage, an denen die Einsetzung des Passah und Jesaias Weissagung von dem Leiden des Herrn verkündet wird, nur an den Tagen der Erscheinung Christi, der Reinigung, Verkündigung, Heimsuchung Maria's, und Johannis des Täufers — gehen einmahl nur auf das Hohelied zurück, am Tage der Heimsuchung. Mit den für dieses Fest vorgeschriebenen Sprüchen beginnt unser Meister die Reihe der von ihm gesungenen und gesungen; sie wären aber auch die einzigen gewesen, deren

kirchliche Anwendung er hätte voraussetzen können, von den übrigen hätte er sie nur hoffen dürfen. Wäre es ihm aber gelungen, auch sie in seiner Kirche heimisch zu machen, so würde er in der That der erste gewesen seyn, der dieses geleistet, und er hätte den Preis errungen, nach welchem er vor Jahren vergeblich gestrebt hatte. Sich dessen im Voraus zu rühmen hat er sich aber nicht unterfangen, sein Werk entbehrt vielmehr ganz eines Vorwortes von ihm selbst; es wird durch einen geistlichen Anwalt eingeleitet, und gewissermaßen unter den Schutz der Kirche gestellt, durch den Superintendenten D. Johannes Gerhard zu Helldburg. Dieser schreibt am ersten September 1608: Wenn der Apostel Paulus, Christi auserwähltes Rüstzeug, Ephes. 5. sage, daß die Männer ihre Weiber lieben sollen, wie der Herr die Gemeinde, und dann hinzufüge: das Geheimniß ist groß, ich sage aber von Christo und der Gemeinde; so wolle er damit lehren, der Ehestand diene nicht allein zur Fortpflanzung des menschlichen Geschlechtes, und damit der christlichen Kirche, nicht allein zum getreuen Beistande in Übungen der Gottseligkeit, Kinderzucht, in Krankheit und Unfällen, zur Arznei wider die Unkeuschheit, wie es Gottes Wort anderswo bezeuge; sondern auch als herrliches Bild der geistlichen Vermählung Christi und seiner Kirche, ja, jeder gläubigen Seele; wie in den lieblichen Namen Vater und Mutter die herzliche Liebe des himmlischen Vaters vorgebildet sei. Alles dieses spiegle sich herrlich und ausführlich ab in Salomons hohem Liede. Es preise gänzlich diese geistliche Vermählung, deshalb dürfe man keine fleischlichen Gedanken herzubringen, sondern Alles auf Christi Herz und Liebe gegen eine gläubige Seele, und gegenseitig deuten, so habe man den rechten Schlüssel dazu funden. „Dabei gleichwohl dieses zu merken — fährt er dann fort, und wir führen nun seine eigenen Worte an — daß Gottes Geist in demselben Buch nicht rede mit den jungen Kindern in Christo, denen noch die Milch gebühret, 1. Corinth. 3. sondern mit denen, die in Erkenntniß und der Liebe Christi nunmehr zugenommen haben. Dieselben können aus rechtem Verstand dieses Buches großen nutz, trost und geistliche Freude nehmen, wie davon vielleicht weitläufiger am andern Ort kann gehandelt werden. Ist demnach in Ansehung dessen, des sonderbahren artificis Herrn Melchior Franken, fürstlich Sächsischen berühmten Capellmeisters zu Coburg intent vnd vornehmen zu loben, daß er die vornembsten Text aus erneltem Geistlichen Epithalamio nehmen, dieselbe in artige composition bei Hochzeutlichen Ehren vnd Fremdentagen zu singen, fassen, vnd in Druck verfertigen wollen; damit also angehende Eheleut vnd anwesent Hochzeutgäste sich erinnern möchten, wie man den Ehestand mit recht Geystlichen Augen, nicht allein als einen Ehrlichen vnd unbefleckten stand, sondern auch als ein Bild der Liebe Christi gegen vns anzusehen, daß demnach nicht böser Lust halber in denselben zu treten, sondern zu dem Ende, darzu er von Gott eingesetzt sei, zu gebrauchen in demüthiger Furcht Gottes, und jederzeit das große geheimniß Christi vnd seiner Braut, darinnen vns zum trost vorgebildet, zu bedenden. Das gebe Gott allen Christlichen Eheleuten zu erkennen, vnd erhalte seine Heilige Ordnung unverrückt wider alle Eheschender, Amen.“ Kirchlich sollten also diese Gesänge seyn, doch nicht dem allgemeinen Gottesdienste bestimmt, der die ganze Gemeinde versammle, die Weitergeförderten wie die an Erkenntniß noch Schwachen. Diese seien allein mit der Milch des Evangelii zu nähren, ihnen seien nur die Geistesblüthen darzureichen, die das Wort Gottes in seiner einfachen, allen zugänglichen Gestalt gezeitigt habe. Einem andern, besonderen Gottesdienste ziemten jene Lieder, zu dem diejenigen erschienen, die im Begriffe einen heiligen geheimnißreichen Bund zu schließen, dafür den Segen der Kirche erbäten, und als Vereiferte in der Erkenntniß, auch da die Schrift

zu fassen vermögten, wo sie, allein in Bildern und Gleichnissen lebend, einen tieferen Sinn verhülle, dem das Wort gewöhnlicher Rede nicht gewachsen sei. Im Gesange könnten Sprüche solcher Art der ganzen Feier eine schmückende Einfassung gewähren, die edelste, für sie zu erdenkende; aber zugleich den Quell, aus dem der Geistliche, der dem zu schließenden Bunde die kirchliche Weihe erteile, die Ermahnungen und Belehrungen schöpfe, die er an die neuen Eheleute und ihre anwesenden Freunde kraft seines Amtes zu richten habe.

Dieses nähere Hineinziehen des hohen Liebes in den Kreis der kirchlichen Gesänge, wenn auch immerhin anfangs nicht der für den allgemeinen Gottesdienst bestimmten; Frank's in der That geistreiche Behandlung der daraus gewählten Sprüche; der Beifall, den seine Tonsätze fanden; deren Verbreitung, die hievon die Folge war; alles dieses hat ohne Zweifel dahin gewirkt, die Aufmerksamkeit mehr, als bisher geschehen, auf diesen Theil der heiligen Schrift zu lenken, und auch geistliche Dichter anzureizen, ihre Aufgabe ihm zu entlehnen, auch wohl das ganze hohe Lied als eine solche für geistliche Dichtung sich zu stellen. Ja, es entwickelte sich daraus sogar eine besondere Vorliebe für dasselbe, die auf die Umgestaltung des Kirchenliebes und seiner Singweise eine bedeutende, wenn auch später erst mehr hervortretende Einwirkung übte, deren früheste Reime wir nicht mit Unrecht in dem Unternehmen Frank's suchen, dessen Betrachtung uns gegenwärtig beschäftigt.

Das Werk unseres Meisters enthält 24 Tonsätze: deren 8 zu acht Stimmen, unter denen 6 über Sprüche aus dem hohen Liebe gearbeitet sind; zehn sechsstimmige, deren Texte, bis auf einen — aus Simeons Scheideliede entlehnten — eben daher stammen; endlich sechs fünfstimmige, die alle mit Stellen aus dem hohen Liebe sich beschäftigen. Zuweilen stimmt Frank in seiner Auswahl der Sprüche mit Palestrina überein, bald auch nur theilweise, indem er, was am öftersten geschieht, ein Früheres hinzunimmt, das von seinem Vorgänger weggelassen war, während dieser ein Folgendes mit in seinen Tonsatz hineinzieht, das bei seinem Nachfolger fehlt. Immer ist uns indeß noch genügende Gelegenheit gewährt, beide in der Auffassung ihrer Aufgaben zu vergleichen, wenn auch der durch die verschiedene Stimmenzahl bedingte Bau des Tonsatzes eine durchgängige Vergleichung ausschließt, die nur unter gleichen Bedingungen statthaft ist. Denn Palestrina's Satz ist durchhin fünfstimmig, Frank's nur in dem kleinsten Theile seiner Gesänge, deren Mehrzahl er acht- und sechsstimmig gesetzt hat. Palestrina beginnt die Mehrzahl seiner Gesänge, — nur die Fälle ausgenommen, wo der Inhalt des Spruches ein Anderes erheischt — mit einem fugirten Satz; einer Einleitung, bald feierlich und prächtig, bald zart und lieblich, bald ernst und tiefsinnig, wie die Worte es mit sich bringen; vor Allem ist er in diesen Eingängen mannichfaltig, und anziehend fast wie in keinem andern seiner Werke, daher es von Vielen auch ihnen allen vorangestellt wird. Hierin hat ihn Frank augenscheinlich zum Vorbilde genommen, auch von ihm werden seine Sätze fast immer auf diese Art eröffnet, allein da ihnen meist ein anderer Spruch voransteht — wegen der schon zuvor angedeuteten verschiedenen Wahl und Zusammenstellung der Verse — so trifft er selten mit seinem Vorgänger in Behandlung derselben Worte überein. So hat Palestrina den 8ten und 9ten Vers im ersten Capitel des Hohenliebes, Frank den 7ten und 8ten desselben zusammengestellt; Jener den 16ten und 17ten des 2ten Capitel's, und den ersten des folgenden dritten, dieser den 15ten bis 17ten des 2ten. Auf diese Art erscheint dann ein Jeder, wenn sie auch in der ganzen Anlage übereinstimmen, doch in der Form des Tonsatzes im Einzelnen von dem Andern abweichend. Die Worte „Kennst du dich nicht, du schönste unter den

Weibern“ ertönen bei dem älteren Meister in fugweiser Verflechtung zweier anklingender Melodien, bei dem jüngern in einfach vierstimmiger Deklamation; jene anderen „mein Freund ist mein, und ich bin sein“ bei diesem in dreistimmigen Wechselchören tiefer und hoher Stimmen, während der ältere sie in ähnlicher Art behandelt als die früher angeführten. Bei diesem erscheinen sie als Wechselgespräch mehrer Stimmen, als Zwiesprach nur in der Zweierheit ihrer Melodien; das Gepräge dieses letzten tritt bei Frank durch jene Doppelchöre in abgestufter Tonhöhe noch anschaulicher hervor, und er läßt es durch jeden seiner Sätze stetig, und doch auf die verschiedenste Weise vorwalten, bis er das Ganze in vollem, prächtigen Zusammenklange endet. Eben der sechsstimmige Satz auf den 15ten bis 17ten Vers des zweiten Capitels gewährt ein anschauliches Beispiel davon. Nach den Worten „mein Freund ist mein, und ich bin sein“, deren Wechselgesänge in vollstimmigem Chöre der Schluß des Satzes sich anreihet „der unter den Rosen weidet“ ertönen jene anderen „bis der Tag kühl werde, und der Schatten weiche“. Den ersten Abschnitt dieser Zeile tragen fünf Stimmen vor; die sechste, der zweite Tenor, tritt gegen den Schlußfall ihrer Melodie ein, hineinrufend in denselben, eine einzelne Stimme in die Fülle der übrigen. Ihr zweiter Abschnitt, nur dreistimmig, vereint die tiefsten Stimmen, die einander hier ganz nahe treten; die beiden unteren in der Dauer ihrer Töne, in den Sylben, die sich diesen vereinen, ganz übereinstimmend, die obere selbständig, melodisch geschmückter, synkoptisch; eine Doppelgestalt des Gesanges, eine Zweierheit, auch wo nur ein klingender Körper vorhanden zu seyn scheint. Die folgende Zeile: „kehre um, und werde wie ein Reh“ bietet in ihrem ersten Satze uns zwei in einander greifende Wechselchöre gleicher Stimmen; in ihrem zweiten stellen sich die beiden höheren Stimmen den vier tieferen gegenüber. Diese bilden eine volltönende Grundlage für jene, die in echoartigem Nachklingen einander folgend, zunächst die Tonart\*), dann auch die Tonhöhe steigern, worin diese, in gleichen Zwischenräumen wiederkehrend, ihnen nachgehen; zwei einzelne Stimmen wie wir sehen, gegeneinander, beide aber, als zusammengehörende betrachtet, einem vierstimmigen Chorgesänge gegenüberstehend\*\*). Die Behandlung der Schlußworte „oder wie ein junger Hirsch auf den Scheidebergen“ wiederholt die bei den Worten „bis der Tag kühl werde“ bereits beschriebene, nur daß die Betonung des ersten Satzes, wegen des Reichthums der Melismen in der herrschenden Melodie, bewegter, lebendiger, mannichfacher erscheint, dem Sinn der

\*) von C nach G und D

\*\*) 1.

bis der Tag kühl wer = de  
und der Schatten wei = che  
bis der Tag kühl wer = de und der Schat = ten wei = che

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

gesungenen Worte gemäß. So waltet, dem Geiste des Gedichtes gemäß, die Form des Zwiespraches, in anmuthig wechselnder Ausgestaltung, fortdauernd vor, und gewiß war es dieses Einbringen in die Aufgabe, die neue, daraus hervorgegangene Darstellungsweise, das Verklären der alten Dichtung durch dieselbe, die nicht allein dem Tonsetzer den vollsten Beifall seiner Zeitgenossen erwarb, sondern auch jene ihnen näher rückte, als es bisher, bei ihrer sparsamen kirchlichen Anwendung, der Fall hatte seyn können. Eben deshalb verweilten wir länger bei diesem Werke Franks, das nicht allein eine neue Richtung der Kunstthätigkeit dieses Meisters darstellt, sondern auch wohl die Veranlassung geworden ist für eine neue Weise der Dichtung, eine bisher nicht dagewesene Aufgabe für das Kirchenlied.

Wir gehen einer Reihe anderer Hervorbringungen unseres Meisters vorüber, nicht als werthlosen, sondern weil sie außerhalb des Kreises liegen, auf den wir uns hier nothwendig beschränken müssen. Von den Instrumentalsätzen Franks, seinen „lieblichen amorosischen, mit schönen poetischen Texten gezierten, und etlicher maaßen nach Italienischer Art mit Fleiß componirten Gesängen“ würde man ohnehin hier keinen Bericht erwartet haben, wenn freilich der Forscher diese letzten eben so wenig als die „Duodlibete“ und „Musicalischen Convivien“ unbeachtet lassen darf, um sich darüber zu unterrichten, ob nicht manche geistliche Melodie, deren erstem Ursprunge er vergebens nachforschte, in solchen Werken sich verbergen möge. Auch die Hochzeitgesänge Franks, seine „Christlich musikalischen gratulatoria“ an Freunde und Gönner sind deshalb durchprüft worden, ohne etwas dieser Art zu entdecken, wie sie uns denn auch weder über des Meisters persönliche Verhältnisse unterrichten, noch uns die Zeit, worin er lebte, in irgend einer bemerkenswerthen Beziehung zeigen. Lateinische geistliche Gesänge würden nur durch irgend einen bestimmteren Zusammenhang, sei es mit der Kunstentwicklung des Meisters im Allgemeinen, sei es mit seinen deutschen, evangelisch-kirchlichen, unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen dürfen; und sind endlich seine Threnodiae Davidicae, welche 1615 zu Coburg erschienen, auch ein deutsches Werk — sechsstimmige Tonsätze über die 7 Bußpsalmen nach Luthers Verdeutschung — und kirchlicher Anwendbarkeit nicht fremd, so gleichen sie doch im Ganzen zu sehr ähnlichen Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen im Motettenstyle, als daß sie ein

2.

und werde wie ein Reh, und werde wie ein Reh, und werde wie ein Reh

und werde wie ein Reh, und werde wie ein Reh, und werde wie ein Reh, und werde wie ein Reh

u. f. w.

Verweilen bei ihnen erforderten, und es nicht genügen könnte, nur das Gesagte über sie ausgesprochen zu haben.

Von größerer Erheblichkeit ist ein Werk, das acht Jahre nach den Gesängen aus dem hohen Liede (1616) im Druck und Verlage Georg Leopold Fuhrmanns zu Nürnberg von Frank erschien. Es führt den Titel „Geistlichen Musikalischen Lustgartens Erster Theil: darinnen allerley schöne liebliche Harmonieen von Psalmen und andern trostreichen Texten zu finden, so Gott dem Allmächtigen zu sonderlichem Lob, Ehr und Preiß, vnd seiner Kirchen zur Auffbawung publice und privatim sowohl voce als instrumentis zu musciren vnd zu gebrauchen, mit 4. 5. 6. 7. 8 und 9 Stimmen componirt, vnd in Druck verfertigt 1c.“ Der Gesänge sind 35: funfzehn vierstimmige (die ersten 15 Nummern); fünf zu fünf Stimmen (Nr. 16 bis 20.) und eben soviel zu sechsen (Nr. 21—25.); einer zu sieben (Nr. 26.); acht zu acht Stimmen (Nr. 27—34.) und einer zu deren neun (Nr. 35.); der größere Theil Betonungen geistlicher Lieder, zu denen auch meist neue Melodieen statt ihrer älteren gegeben werden, wie zu den Liedern: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ (Nr. 2.), „Das alte Jahr vergangen ist“ (Nr. 3.), „Ach Gott und Herr“ (Nr. 17.), „Was mein Gott will, das gschch allzeit“ (Nr. 23.) u. s. w. Doch finden wir auch Tonsätze über Bibelworte, als „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“ (Nr. 18.) „Fürwahr er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen“, (Nr. 35.), ein großartiger Gesang zu neun Stimmen, aus denen sich in wechselnder Abstufung der Höhe 4-, 5-, 6stimmige Wechselföhre zusammenstellen, und der, einiger Freiheit der Behandlung ungeachtet, dennoch das volle Gepräge seiner Grundtonart, der phrygischen, trägt. Die Aufschrift des Meisters vom 4ten März 1616, widmet dieses Werk „den Chur- und Fürstlich-Sächsischen, in die fürstliche Graffschaft Henneberg Wohlverordneten Herrn Canzler und Rätthen.“ Nachdem er sich darüber verbreitet hat, eine wie unschätzbare göttliche Gnadengabe es sei, die heilige Schrift in der Muttersprache zu besitzen, um daraus Gottes Willen zu erkennen, uns ihrer zu Lehre, Trost und Erinnerung zu gebrauchen, Gott aus und mit seinem Worte herzlich zu rühmen, zu loben und preisen, wozu auch die daraus geschöpften geistlichen Lieder dienen, bemerkt er: es gebe viel schöne geistliche Tonsätze in lateinischer Sprache, aber Gott auch in der deutschen Muttersprache zu preisen, sein Wort in lieblichen Melodieen unter dem gemeinen Manne zu verbreiten, sei löblich und herrlich. Deshalb habe er hier etliche schöne geistliche Texte aus Gottes Wort für sich genommen, und auf unterschiedliche Weise componirt, deren ersten Theil er jetzt öffentlich mache, und ihn unter den Schutz seiner Gönner stelle. Ob ein zweiter Theil diesem gefolgt sei, darüber habe ich keine Nachricht gefunden. Außer den schon zuvor genannten Nummern 2. 17. 18. sind noch zwei andere in das Gothaische Cantional aufgenommen, und danach in kirchliche Wirksamkeit getreten: Nr. 1. (Mein' liebe Seel' was betrübst du dich) und Nr. 15. ein Himmelfahrtslied: „Willkommen sei die fröhlich' Zeit“. Die Mehrzahl der 4stimmigen Sätze wird durch elf Passionslieder gebildet, die Christum auf jedem Schritte seines Leidensganges begleiten, und eine geistliche Bitte daran knüpfen. Es könnte seyn, daß der Meister, hat er auch manches Lied, manches Schriftwort, öfter als einmahl gesetzt, doch an demjenigen, was ihm im Ganzen genügt hatte, gern glättete und feilte, um es dann ausgestalteter wiederum darzubieten, hier jene „suspiria musica, oder zwölf Gebetlein über die Passion von 4 Stimmen“ wieder aufgenommen hat, die er vier Jahre früher, um 1612, einzeln herausgegeben hatte; wo dann freilich eines derselben — da wir ihrer nur elf in unserer Sammlung finden — entweder unterdrückt, oder



vergessen seyn würde. Wie dem aber auch sei; wir finden hier, in den früheren Jahren des 17ten Jahrhunderts, nun bereits einen anderen Ton des Passionsliedes als zuvor; ein größeres Hervortreten desselben als solchen, ein bestimmteres mitleidendes Verweilen bei den einzelnen Peinigungen, welche der Erlöser erduldet, während in dem vorangehenden Jahrhunderte man auf die schlichte Erzählung der Passion, die einfältige Erwägung der Worte des Herrn am Kreuze sich beschränkte, oder das neue Leben der Gnade, das sein versöhnender Tod gebracht, in einfach kräftigen Worten pries. Auch die Behandlung zeichnet diesen Liederfranz vor den übrigen vierstimmigen Gesängen aus. Diese letzten alle haben liebhafte Melodien, einfach gesetzt, und ihre Bestimmung für den Gemeinegesang tritt darin deutlich hervor. Unsere Passionslieder erscheinen weniger melodisch, als deklamatorisch behandelt; nur da, wo dem Hörer eine Kränkung, Beschimpfung, Peinigung des Erlösers soll besonders vorgehalten werden, — seine Geißelung, seine Kreuztragung, seine Gemeinschaft mit den Mördern und Schächern — ändert sich die Behandlung, und Wiederholungen treten ein, dreistimmige Wechselchöre, hinter denen die Vollstimmigkeit sich nachdrücklicher wieder geltend macht, oder Nachahmungen, aber von höchster Einfachheit, um einen ebenmäßigen Ton des Ganzen zu erhalten. Dadurch bilden diese Lieder ein vermittelndes Glied zwischen den dem Gemeinegesang bestimmten, und den durch den Sängerkhor vorgetragenen, dem Kunstgesange in strengem Sinne angehörenden Tonsätzen, die auch wiederum in einem bald näheren, bald entfernteren Verhältnisse zu dem Gemeinegesange stehen. So stellt jener neunstimmige Gesang, dessen wir zuvor gedachten, über die Worte des Jesaias im 53sten Capitel, W. 4 — 6: „Fürwahr er trug unsere Krankheit, und lud auf sich unsere Schmerzen“ u. eine Behandlungsweise dar wie die unserer Passionslieder, nur in reicherer Entfaltung. Die aus dem vollen Gesange sich aussondernden, ihm gegenüber tretenden Wechselchöre sind, wie es auch nur eine so umfangreiche Stimmenfülle gestatten konnte, mannichfacher abgestuft nach Höhe und Tiefe, mehr oder minder reich an Harmonie, die Nachahmungen breiten sich weiter aus, die Gegensätze sind schärfer, großartiger, und es ist leicht zu denken, mit wie kräftiger Wirkung, so betont und behandelt, jene geheimnißvollen Worte der Schrift bei dem Gottesdienste in der Leidenszeit ertönt seyn werden nach dem Gesange der Gemeinde, und einem jener einfacheren Choralieder, durch die das volle Verständniß von dem großartigen Bau eines solchen Tonsatzes lebendig vermittelt wurde. Der Satz über eine neuerfundene Weise des Liedes „Was mein Gott will, das gescheh allzeit“\*), zu acht, oder eigentlich sieben Stimmen, denn vereinen sich die beiden Wechselchöre, [die hier, eine jede andere Behandlung ausschließend, einander regelmäßig gegenüber treten, so fallen ihre Grundstimmen im Einklange oder in Octaven zusammen — dieser Satz steht wiederum der liebhaften Behandlung also dem Gemeinegesange näher. Die einzelnen Zeilen der Melodie klingen in dem höheren und tieferen Chor, die hier einander entgegengestellt sind, in verschiedenem Tonumfange nach, sie werden wiederholt, auch wohl in einiger Veränderung, aber die Grundweise bleibt doch immer erkennbar als dasjenige, wodurch das Ganze geregelt wird. Weniger kenntlich erscheint die Grundmelodie eines anderen sechsstimmigen Satzes\*\*); sie ist mehr verhüllt, nicht an bestimmten Stellen im Einzelnen nachzuweisen, aber dennoch in dem ganzen Gange der Harmonie, in dem Wesentlichen der dadurch hervorgehobenen

---

\*) Nr. 33.

\*\*) Nr. 25.

melodischen Formen die mehr empfundene als deutlich hervortretende Seele des Ganzen. Der Meister behandelt hier die beiden Strophen des, gewöhnlich Selnecker zugeschriebenen Liebes:

Ach bleib' bei uns Herr Jesu Christ  
weil nah das End' vorhanden ist  
dein liebes Wort, das helle Licht  
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzten btrübten Zeit  
verleih uns, Herr, Beständigkeit,  
daß wir Predigt und Sacrament  
Rein behalten bis ans End'.

Eine jede dieser Strophen ist selbständig betont, und sie ertönt in Wechselchören, die nur anders geordnet sind als die bei dem zuvor gedachten Liebe beschriebenen. Bei dem ersten Anblicke könnte der Ausdruck: „Wechselchöre“, dessen wir uns hier bedienen, befremden. Denn wir sehen dem beginnenden, vierstimmigen Chore nicht einen gleichen gegenübertreten, sondern nur eine Sopran- und Tenorstimme, die einander Ton für Ton, Sylbe für Sylbe sich anschließen. Allein der Meister hat, indem er diesen beiden Stimmen die Bezeichnung „ad organum“ beifügte, andeuten wollen, daß sie mit — voraussetzlich sanfter — Orgelbegleitung gesungen werden sollten. Dadurch werden die Lücken der Harmonie ausgefüllt, die Mancher bei dem einfachen Gange beider, verhältnißmäßig von einander entfernter Stimmen, finden könnte; sie werden dem gegenüberstehenden Chore näher gebracht, und dennoch eigenthümlich von ihm gesondert, durch die verschiedene Färbung sanfter, durch zweistimmigen Gesang umschlossener Orgeltöne, und eines Vereines von lauter Menschenstimmen. Nur einer der Gesänge unseres Meisters noch ist ähnlich geordnet, der folgende 26ste, „Lobet den Herrn in seinem Heiligthum;“ hier stehen ebenfalls eine Sopran- und Tenorstimme (Cantus und Quinta vox) wiederum in gleichem Verhältnisse zu dem fünfstimmigen Gesange der übrigen.

Aus der Erwägung des so eigenthümlich verschiedenen Gepräges der Tonsätze, die dieses Werk in sich begreift, ihrer mannichfachen Ausgestaltung, der dabei obwaltenden steten Rücksicht auf ein lebendiges Verhältniß, sowohl zu dem Gemeinegesange, als dem Ganzen des musikalischen Gottesdienstes, erwächst uns die Überzeugung, daß unser Meister auf dem von ihm neu erwählten Wege seines Schaffens und Bildens sich heimisch gefühlt habe, und in stetem Fortschritt begriffen gewesen sei. Weniger tritt dieser letzte hervor in seinen nächsten Werken, so weit sie hier in nähere Betrachtung kommen können, eine so ehrenwerthe und mehrseitige Thätigkeit sie auch bekunden. Im Laufe des Jahres 1622 erschienen vier Theile eines Werkes, unter dem Titel: „Laudes Dei Vespertinae: Erster (Zweiter, Dritter, Vierter) Theil Neuer teutscher Magnificat, dergleichen zuvor niemahls in Druck außgangen, an iho aber Gott dem Allmächtigen zu sonderbarem Lob, Ehr und Preis, und seiner Kirchen zu seligem Nutz und Christlicher Aufferbauung in einem anmuthigen leichten stylo musico nach den acht Tonis dermaßen componirt, daß sie auch in allen Cantoreyen können practicirt und gebraucht werden“ 1c. Gedruckt war dieses Werk zu Coburg „durch Andream Forkel, in Verlegung Salomon Gruners, Buchhändlers.“ Der erste Theil enthält acht 4stimmige, die folgenden drei Theile je acht 5-, 6- und 8stimmige Magnificat aus den Kirchentönen, nach Luthers Verdeutschung, und zwar so gesetzt — was bisher nicht Gebrauch gewesen,

und worauf auch der Titel deutet, indem er eine neue Weise ankündigt — daß ein jeder Vers, und nicht, wie es sonst gewöhnlich geschehen, nur einer um den andern, mehrstimmig gesetzt war. Doch hatte der Meister bei den 4- und 5stimmigen sich auch darauf eingerichtet, daß dieser herkömmliche Gebrauch dennoch beobachtet werden könne, nur daß es nicht immer auf gleiche Weise möglich war. Deshalb war dem ersten und zweiten Theile darüber eine kurze Erinnerung „ad musicum benevolam“ beigefügt. „Es wolle der günstige Musicus Acht geben — heißt es hier — wie die Vers auf einander folgen werden, weil ich sie auf zweierlei Art componirt, denn, einmahl der erste Vers (Meine Seel' erhebet den Herrn) nur halb, im folgenden Magnificat ganz hinauf intonirt wird, darauf sich die folgenden Vers selber geben werden, welche sollen Choral gesungen werden. So hab' ich auch allezeit den Vers: „Ehre sey Gott dem Vatter“ figural mit Fleiß gesetzt, weil er gemeinlich in allen lateinischen Magnificat außen gelassen, und also billig allezeit figuraliter gesungen wirdt.“ Jeder dieser vier Theile ist besonderen Gönnern und Freunden des Meisters durch eine eigene Aufschrift gewidmet, von gleichem Inhalte im Wesentlichen. Eine jede beginnt mit dem Lobe des heiligen Gesanges, zumahl der Lobgesänge der heiligen Schrift, wo dann im alten Testamente das Loblied des Moses genannt wird, die Psalmen, das Lied der Judith, und andere, im neuen der Lobgesang des Zacharias, der heiligen Engel Gloria, Simeons Schwannengesang, das freudenreiche Hosanna, endlich der Lobgesang der Jungfrau Maria oder das schöne Magnificat, welches unter diesen allen nicht das Geringsste sei. Dieses sei bisher in den Vespers durch das ganze Jahr gesungen worden, aber allezeit lateinisch. Damit nun auch in der Vesper etwas Teutsches gehört werde, habe er es „für sich genommen, und in teutscher Sprache, weil dergleichen zuvor niemahls geschehen, nach Anleitung des Chorals etlicher Maassen durch die acht Tonos figuraliter setzen wollen, doch schlecht und recht, damit auch in geringen Cantoreyen Gottes Lob dadurch ausgebreitet werde.“ Eben so war auf die Möglichkeit des Psalmobirens einzelner Verse, nach früherer Sitte, deshalb mit Bedacht genommen, damit der gemeine Mann die alterthümliche Grundmelodie jedes einzelnen Magnificat sich wohl einpräge, sie als bewegenden Grundgedanken der Figuralstüke erkenne, diese besser verstehe, und durch Einstimmen in die Psalmodie thätig theilnehmend, im Zusammenhange des Ganzen bleibe. Die Vesper (so scheint es) war, wie Luther es gewünscht, indem er sie wieder aufzurichten empfahlen, wo sie gefallen war, bisher vornehmlich für die Schüler und Gelehrten bestimmt gewesen, und deshalb lateinisch gehalten worden; auch sie sollte nunmehr mit dem Hauptgottesdienste in genaueres Verhältniß treten, und allen Gemeinigliedern näher gebracht werden, indem bei fortschreitender gelehrter Bildung der Grund, weshalb bei ihr die alte Kirchensprache beibehalten worden, allgemach weggefallen, und sie nicht länger als eine Anstalt zu betrachten war für gottseelige sowohl als gelehrte Übung der Schüler vor Allen. Das Mitwirken unseres Meisters zu diesem Zwecke verdient eine ehrenvolle Erwähnung, auch deshalb, weil der Künstler, seine Thätigkeit mit Bewußtseyn beschränkend, sich dem Diener der Kirche hier unterordnete, dessen Amt mit der Gabe jenes sich in seiner Person vereinigte.

Die im folgenden Jahre (1623) für denselben Verlag in eben der Druckerei aufgelegten „Gemmulae Evangeliorum musicae“ unseres Meisters nennt derselbe ein „newes Geistliches Musica- lisches Werklein, in welchem die fürnehmsten Sprüche auß den Fest- vnd Sonntäglichen Evangelii durchs ganze Jahr zu finden, So zur Ehre vnd Lobe Gottes, vnd Mennichlichen zur Aufferbarung, auch in den geringsten Cantoreyen nützlich zu gebrauchen, mit 4 Stimmen Componirt“ 1c. und bezeichnet dadurch klar und bestimmt den Weg, den er auch hier gegangen sei. Was hier vor uns liegt ist demjenigen ähnl-

lich, nur einfacher und geringeren Umfanges in seinen einzelnen Theilen, was man später mit dem Namen der Kirchenjahrgänge bezeichnete. Es sind lediglich Schriftworte auf die das Ganze sich beschränkt, doch kommt für das Neujahrsfest statt ihrer das Lied Johann Steurleins vor „Das alte Jahr vergangen ist“, dem wir in derselben Betonung bereits in dem ersten Theile des Musikalisch geistlichen Lustgartens begegneten (Nr. 3.). Von den Schriftgesängen fehlt hier nur das Magnificat, denn ihm war ein besonderes Werk von einiger Ausdehnung bereits im vorangegangenen Jahre gewidmet gewesen; Simeons Schwanengesang erscheint ganz, als nur weniger Zeilen (Nr. 15.); von Zacharias Loblieder werden nur die ersten beiden Verse gegeben (Nr. 44.); der Lobgesang der Engel begegnet uns am Schlusse eines längeren Satzes von zwei Theilen für das Weihnachtsfest, der mit den Worten beginnt „Fürchtet euch nicht, ich verkündige Euch große Freude u.“ (Nr. 5.). Am mannichfaltigsten, kunstreichsten, festlichsten, erscheint neben diesen wohl der Gesang für das Fest der Verkündigung Maria's „Fürchte dich nicht, Maria“ (Lucä 1. V. 30—33.); die übrigen nähern sich in den allgemeinen Zügen der Behandlung den elf Passionsgesängen, die wir in Franks Musikalischem Lustgarten antrafen. Es tritt bei ihnen ein ähnlicher Wechsel des Deklamatorischen und kurzer, mehr melodischer, nachahmender Sätze hervor, durch den, je nach der Bestimmung jedes Einzelnen, bald dieses, bald jenes mehr hervortritt. So das Deklamatorische in Behandlung des für den Palmsonntag gewählten Spruches aus dem Jesaias: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit, und lud auf sich unsere Schmerzen“ (Nr. 27.), wo nur die einzelnen Schlüsselfälle in Bindungen und Vorhalten sich länger ausdehnen; eine Sekweise, worin dieser Gesang den beiden zuletzt besprochenen sich gegenüberstellt, in denen das melodisch Verflochtene vorzugsweise sich geltend machte. In diesem Werke bildet der Meister in gleichem Sinne fort, wie zuvor, er sucht allgemach das Ganze des Gottesdienstes zu umfassen in seinen Tonsätzen, mehr das Wort der Verkündigung, wie es vorgeschrieben ist für die einzelnen festlichen Veranlassungen, durch sie erklärend, als, wie Eccard gethan in seinen Festliedern, das Fest selber durch ein lebendig anschauliches Bild, in der Begebenheit oder That, die seine erste Veranlassung war, dem Hörer vor die Seele bringend. Unter gleichem Titel als dieses Werk, und von gleicher Bestimmung, erschien auch ein fünfstimmiges im folgenden Jahre (1624), dessen eigene Ansicht ich indeß nicht habe erlangen können.

Dem geistlichen Liebergesange ist wiederum mehr ein Werk gewidmet, dessen Stimmbücher zwei Jahreszahlen tragen, so daß die Zeit seines Erscheinens dadurch ungewiß wird. Nur der Tenor enthält die Jahreszahl 1628, und eine von dem ersten Tage dieses Jahres datirte Widmung: die übrigen fünf Stimmen zeigen das Jahr 1627. Es muß auf sich beruhen bleiben, ob das Werk schon unmittelbar nach seinem Erscheinen so großen Beifall fand, daß ein neuer Abdruck nöthig wurde, wo nun der Meister erst sich entschloß, es in dieser späteren Ausgabe dem fürstlichen Gönner zu überreichen, dessen wir bald gedenken werden; oder ob, unabhängig davon, er erst dann zu diesem Schritte sich überreden ließ, als ein Theil desselben bereits abgedruckt war. Das mindestens ereignet sich nicht selten, daß bei dergleichen Werken die in einzelnen Stimmbüchern gedruckt sind, diese, weil an verschiedenen Orten zusammengelesen, in älteren und neueren Ausgaben in der Hand eines späteren Sammlers sich zusammenfinden.

Dieses Werk führt die Aufschrift: Rosetulum musicum, das ist Neues Musikalisches Rosengärtlein, In welchem allerhand wohlriechende liebliche Röslein aus H. Göttlicher Schrift, So wol andern schönen Geistlichen Texten zu finden, so Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr vnd Preis, vnd der werthen Christenheit zu seliger Aufferbauung, in diesen letzten beschwerlichen Läuften, tröstlich vnd nützlich

zu gebrauchen, neben etlichen neuen Concerten, vnd dem Generalbaß. Mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen componirt ic. Druck und Verlag sind die schon bei den deutschen Magnificat erwähnten. Gewidmet ist es dem Markgrafen Christian zu Brandenburg, dem Nachfolger Georg Friedrichs (seit 1603) im Besitze des Fürstenthums Baireuth, den wir durch diese Zueignung als großen Freund und Gönner der Tonkunst kennen lernen, der eine wohlbestellte Hofcapelle hielt, von welcher der Meister diese seine Gesänge ausgeführt zu wissen den Wunsch aussprach. Der Consäze sind 32; sie sind nicht nach der Stimmenzahl, sondern nach ihrer Bestimmung geordnet: 2 für die Adventszeit, 4 für das Weihnachtsfest, 2 für das neue Jahr, eben so viel für die Fastenzeit und das Ofterfest, drei für Himmelfahrt, einer für Pfingsten, sechzehn also, die Hälfte des Ganzen, für festliche Veranlassungen; von den übrigen ist bemerkt, daß sie durch das ganze Jahr gebraucht werden können. Der 4stimmigen sind 10, der 5-, 6- 7stimmigen je sechs, der achtstimmigen 4; nur sieben sind nach Concertart gesetzt, mit einem wesentlichen, zur Aushülfe dienenden Instrumental-, oder Generalbasse, nach der Bedeutung, welche dieser Ausdruck in jener Zeit hatte, wo diese Seseweise erst kürzlich aufgefunden war. Hier zuerst entdecken wir bei unserem Meister eine Spur italienischen Einflusses, verhältnißmäßig nur eine geringe; denn im Wesentlichen verharrete er treu bei der auf ihn fortgepflanzten, in seinen Werken an- und nachklingenden Weise des 16ten Jahrhunderts, sie in seinem Sinne eigenthümlich auszustalten. Die liebhabende Behandlung hat verhältnißmäßig über die deklamatorische oder motettenhafte hier das Übergewicht, obgleich auch diese beiden nicht fehlen. Sie erscheint in 15 Sätzen, also fast der Hälfte des Ganzen\*), und meist auch in strengem Sinne; nur wenige Sätze machen davon eine Ausnahme, die des 2ten, 6ten und 8ten Lieder. Der erstgenannte, über das Adventslied „Auf dein' Zukunft, Herr Jesu Christ“, gleicht dem über die von dem Meister neuerfundene Weise des Lieder, „Was mein Gott will, das gescheh allzeit“; nur dadurch erscheint er bemerkenswerth, daß, obwohl er von nur sechs Stimmen gebildet wird, aus diesen doch je 4 und 4 in abgestufter Höhe zu Wechselföhren sich aussondern, und so gegenübertreten; wo denn der Hörer einen achtstimmigen Satz zu vernehmen glaubt. Der sechste, ein Weihnachtslied: *Heu quid jaces stabulo omnium redemptor* (Warum liegt im Krippelein der Herr aller Dinge) zeigt uns 4stimmige Wechselföhre im strengeren Sinn; nicht bloß einander nachtönende, sondern die Zeilen des Lieder sich abnehmende, ohne daß deren — die Schlußzeile ausgenommen — eine wiederholt würde; ein Wechsel, an dem auch der volle Chor aller acht Stimmen Theil nimmt, deren im Zusammenklange wesentlich nur 7 sind, indem die Grundstimmen beider Chöre dann in Octaven, seltener Einklängen, mit einander gehen, wie es bei ihrer abgestuften Höhe nicht wohl anders möglich ist, auch bei rechter Behandlung der Grundstimme besseren Nachdruck giebt. Der achte endlich, der Neujahrsgefang: „Jesu, du zartes Kindelein“ stellt aus fünf Stimmen im Aufgesänge zwei dreistimmige, im Abgesänge zwei 4stimmige einander nachtönende Chöre verschiedenen Stimmumfanges gegenüber. In diesem Werke erscheint uns Frank zum erstenmale (so viel wir wissen) in der dreifachen Gabe als Dichter, Sänger und Seseher. Es sind zwei der hier zusammengestellten Lieder, die, nach Weßels Versicherung\*\*), auch von ihm gedichtet sind; das Passionslied „O Jesu wie ist dein' Gestalt“ (Nr. 9.) und das, theils aus der Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen, theils aus der Offenbarung geschöpft „Der Bräutigam wird bald rufen“ (Nr. 22.), welches letzte noch bis in

\*) Nr. 2. 4. 6. 7. 8. 9. 11. 13. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23.

\*\*) *Hymnopoecographia* I. S. 276.

das Freilingshausensche Gesangbuch (1741. Nr. 1425 — Th. I. Nr. 749.) sich fortgepflanzt hat, und in Thüringen noch jetzt gebräuchlich ist, während das erste weniger allgemeinen Anklang gefunden hat. Dieses gehört zu den frühesten jener Passionslieder in neuerem Sinne, in denen der Dichter, mitleidend, dem gekreuzigten Erlöser sich gegenüberstellt. Er beginnt seinen Klagegesang, der sich dem Maaße des Liebes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ anschließt, mit einer einleitenden Strophe:

O Jesu, wie ist dein' Gestalt  
In Marter hoch und mannichfalt  
Mit Wunden tief verheeret!  
Von Heiligkeit der Leib so groß  
Am Kreuz ist aufgespannet bloß  
Hat seinen Glanz verzehret!  
Herzlich, schmerzlich, ist dein' Liebe,  
Heiß und trübe, reich an Gaben  
Die dich an das Holz erhaben\*).

Nachdem er die hehre Leidensgestalt betrachtet hat, wendet er sich an deren einzelne Glieder. Er wirft sich nieder, reuevoll die Füße des Erlösers zu küssen; er beugt seine Kniee vor den Knieen des Herrn, die, trotz ihrer Schwäche, der Tod nicht neigen können; er wendet, in zwei Strophen, sich zu den Händen, die das theure erlösende Blut vergießen, die am Kreuze aufgespannt, gedfnet, von fern schon zeigen, daß sie Gnade anbieten; zu der speergebfneten Seite, der Pforte des Lebens; der geängsteten, zerschlagenen Brust, dem Schatze des Erbarmens; dem liebeblühenden Herzen, dem dornengekrönten Antlitz, das er um einen Blick der Huld ansieht; und bittet dann Jesum, in ihn herabzusteigen, in ihm sein Ruhbette zu suchen, seine feste Stätte in seines Herzens bestem Schrein zu haben

„bis ich endlich mit dir leide,  
und abscheide dich zu loben,  
Ach, wär ich nur bei dir droben.“

In zehn Strophen drängt sich hier zusammen, was, vierzig Jahre später, Paul Gerhard in sieben Lieder niederlegte, nach dem Vorbilde des h. Bernhard \*\*) sein „Passions-Salve an die Gliedmassen des Herrn Jesu“ dichtend, an dessen Füße, Kniee, Hände, seine Seite und Brust, sein Herz und Antlitz; in zehn Strophen, deren erste das Ganze einleitet, die letzte es abrundet, die mittleren aber an eben jene Glieder gerichtet sind, und zwar deren zwei, wie schon bemerkt, an die Hände des Erlösers. Diese äußere Beziehung ausgenommen, und diejenige, die durch den gemeinsamen Gegenstand schon unmittelbar gegeben wird, findet zwischen diesen Liedern des älteren und des späteren evangelischen Dichters keine nähere statt; wie jener eine neue Richtung eben nur andeutet — oder doch ein Wiederanknüpfen an eine ältere in neuem Sinne — so hat dieser ihr den Weg bereits gebahnt, auf dem seine Zeitgenossen und Nachfolger dann stätig fortschreiten.

Eben wie dieses Lied deutet auch das zuerst genannte auf eine neue Art der evangelischen Liederdichtung, jene in Philipp Nicolai's Liedern: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und „Wie schön leuch-

\*) Beispiel Nr. 26.

\*\*) Rhythmica oratio ad unumquodlibet membrorum Christi patientis, & a cruce pendentis.

v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

tet der Morgenstern“ die seinen „Freudenspiegel des ewigen Lebens“ beschließen, wohl zum erstenmahl erschienene, von Frank mit Vorliebe ergriffene. Der Empfang der Gläubigen im Himmel, nach seligem Scheiden von der Welt, wird hier dargestellt; im Sinne der Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen ergeht die Ermahnung, das Dehl in den Lampen bereit zu halten, nicht dem Schlafe der Sünden sich hinzugeben, damit keiner von des Bräutigams Angesicht sich wenden dürfe. Wenn sodann von dessen Anschauen die Rede ist, seiner,

der durch sein Blut und Wunden  
den Himmel aufgethan,

von dem der Patriarchen, Propheten, Märtyrer und Apostel, von dem heiligen Freudengesange, klingen wohl die Töne der Offenbarung an, doch gemilderter als bei jenem andern Dichter, es ist mehr treuherzig gläubige Hoffnung, als geheimnißvoll prophetisches Schauen, das hier erklingt:

da wird seyn Freud' und Bonne,  
in rechter Lieb' und Treu,  
aus Gottes Schatz und Bronne,  
und täglich werden neu.

Eben dieses Gepräge trägt auch die Melodie unsers Liebes, die aber nicht diejenige ist, mit der wir es noch in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 wiederfinden, und von der wir später reden werden, wenn wir der Singweisen Franks gedenken, welche, längere oder kürzere Zeit, in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geworden sind. Die Strophe des Liebes ist auch hier eine bekannte, aus dem Volksgesange stammende, die des Liebesgesanges: „Entlaubt ist uns der Walde gen diesem Winter kalt,“ ohne daß jedoch die Melodie einer der zahlreichen anderen anklinge, welche die evangelische Kirche für dieses Maaß besitz. Eben so wird man in der Singweise des beschriebenen Passionsliebes, für sich genommen, nicht leicht die Strophe erkennen, der sie angehört, wenn man dabei die Melodie im Sinne hat, durch welche dieselbe zuerst in den Kirchengesang eingeführt wurde. Die weiche Tonart schon (G mit kleiner Terz) giebt ihr ein eigenthümliches Gepräge; und wenn jene frühere Melodie den Abgesang zunächst in zwei ganz kurze, nur melodisch gedehnte Zeilen von zwei Sylben theilt, und dann eine desto längere Zeile von deren zwölf folgen läßt, der sich die achtsylbige Schlußzeile anschließt; so theilt hier die Betonung den Abgesang zuerst in vier Zeilen von vier Sylben und läßt dann die schließende achtsylbige folgen; ein so verändertes rhythmisches Verhältniß, daß die ursprüngliche Übereinstimmung des Maaßes dadurch zurückgebrängt wird. Auch das erscheint auffallend an unserer Melodie, obgleich es auch in anderen des Meisters vorkommt, daß sie nicht im Grundtone, sondern in dessen kleiner Terz schließt, die sonst gewöhnlicher in einer der Mittelftimmen erscheint; eine Unregelmäßigkeit, bei der freilich die Tonart selbst nicht zweifelhaft bleibt.

Wenig nur bleibt sonst noch über dieses Werk zu sagen übrig; denn was über das Gepräge der darin enthaltenen geistlichen Singweisen Franks zu bemerken wäre, bleibt billig einer, am Schlusse unserer Darstellung seiner kirchlichen Thätigkeit zu gebenden allgemeinen Übersicht dieser Richtung seines Schaffens und Wirkens vorbehalten. Wir finden hier zwei von ihm früher bereits betonte Texte wieder, die nun in neuer Gestalt uns begegnen. Zuerst (Nr. 10) ein Passionslied aus dem Kreise derer, die wir in seinem musikalisch-geistlichen Lustgarten betrachteten: „Herr Jesu Christ, ich ruf' dich an, der du dich hast verwunden la'n,“ hier aber nicht zu vier, sondern fünf Stimmen gesetzt, und nicht sowohl in der

Art der Behandlung, als der Betonung unterschieden. Denn auch in diesem späteren Tonsatz wechselt das Deklamatorische mit dem melodisch-Verflochtenen, nur daß die Wirkung kräftiger ist, bei größerer Stimmenfülle; die Anlage des Baues ist also dieselbe, aber seine Formen sind neue. Dann jenes an eben dem Orte behandelte, angeblich Selnecersche Lied:

Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ,  
weil nah' das End' vorhanden ist &c.

auch hier für 6 Stimmen gesetzt, doch nicht in der ionischen, sondern mixolydischen Tonart, und eben so ganz verschieden in der Weise der Behandlung wie Betonung. Dort zog sich, verhüllt zwar, doch erkennbar, eine liebhafte Melodie, als Grundgedanke des Ganzen, durch dasselbe hin; hier ist das Lied durchweg deklamatorisch behandelt. Dort war einem 4stimmigen Chore menschlicher Stimmen der Gesang zweier einzelnen, in die Orgel gesungenen, entgegen gestellt, welche die sanften Töne dieser Begleitung umschlossen; hier herrscht durchaus der Wechsel eines höheren und tieferen 4stimmigen Chors, die sich aus den sechs vereinten Stimmen aussondern, mit dem vollen Chorgesange; und diese Wechselhöre sind es nicht in strengem Sinne, so daß sie die einzelnen Liedzeilen nach einander anstimmten, sondern sie tönen sie einander meist dreimal nach, in jedem der einzelnen beiden Höre, wie in dem vollstimmigen. Die Wirkung ist feierlich und großartig, die des früheren Satzes aber mannichfaltiger und anmuthiger. Beide können in gleichem Werthe, für verschiedene kirchliche Veranlassungen passend, nebeneinander bestehen, und es ist anziehend, zu betrachten, wie demselben Meister ganz gleiche Worte zu verschiedenen Zeiten auf so ganz andere Weise erschienen sind, und ihn zum Schaffen angeregt haben. Als ein besonderer Zug ist die Behandlung des Anfangswortes in dem neueren Tonsatz zu beachten. Der Ausruf: Ach! drängt sich dem Meister hier als Seufzer aus voller Brust hervor, während er ihn in dem älteren nicht besonders beachtet und hervorgehoben hat. Erst erhebt er sich 4stimmig in den tiefen Stimmen, die beiden obern Stimmen treten hinzu, doch bleibt er, den verbundenen Tönen zufolge, nur 5stimmig, da der 2te Tenor und die Grundstimme zusammenfallen. Diese schweigt dann für die Dauer eines halben Taktes, der Zusammenklang wird dadurch gelichtet, wenn auch nicht in den mitwirkenden Tönen vermindert, und nun erst klingen zu sechsen alle Stimmen in reicher Fülle miteinander. Der Dreiklang der Grundtonart G, und der ihrer Unterquinte C werden auf diese Art in unmittelbarer Folge dargestellt, und dadurch die Tonart sogleich nachdrücklich eingepreßt, zumahl nun auch der Dreiklang ihrer siebenten, für sie bezeichnenden Stufe unmittelbar nachher ertönt. Eine dreifache, jedesmal nach Tonart und Tonhöhe gesteigerte, vollstimmige Wiederholung der Worte: „Ach bleib bei uns“ leitet, nach dieser Eröffnung, das Ganze würdig ein.

Zuletzt sei noch eines anderen, 5stimmigen, ebenfalls deklamatorisch behandelten Gesanges gedacht, der zwar von allgemein kirchlicher Bedeutung ist, aber mit den Lebensereignissen des Meisters noch in besonderer, persönlicher Beziehung steht. Er hat die Worte Hiobs zum Gegenstande: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet, und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken, und werde mit dieser meiner Haut umgeben werden, und werde in meinem Fleische Gott sehen; denselbigen werde ich sehen, und meine Augen werden ihn schauen, und kein Fremder“<sup>\*)</sup>. Der Meister, wie die Überschrift zeigt: „In obitum filii auctoris carissimi“ schrieb diesen Gesang bei dem Heimgange eines geliebten Sohnes,

\*) Beispiel Nr. 27.



den er, der um 1607 in die Ehe Getretene; wohl in der Blüthe der Jahre, einen Gegenstand der theuersten Hofnungen, verloren hatte. Neben großer Innigkeit herrscht in ihm männlich ernste Fassung, und fester Glaube an das Gesungene. Wie Händel in seiner herrlichen Arie über dieselben Schriftworte nicht müde wird, jenes „ich weiß,“ zu wiederholen, das die innige Überzeugung um das Leben und die Gegenwart seines Erlösers ausspricht, so auch Frank. Mit diesen Worten beginnt die Oberstimme das Ganze einzeln, die anderen Stimmen tönen sie ihr nach in 4stimmigem Chorgesänge; sie wiederholt dieselben, gesteigert, sie werden ihr abermahls nachgetönt, und dann, aufs neue gesteigert, von dem ganzen Chöre wiederholt; nun erst, immer höher sich erhebend, schließen die folgenden Worte sich an: „daß mein Erlöser lebet“. Nach ihnen tritt die zweite Tenorstimme, wie zuvor die Oberstimme, chorsührend ein, aber nicht, wie diese, den Ausdruck der Worte „ich weiß“ bei der Wiederholung steigend, sondern sich senkend, doch nicht in Ermattung; der Ausdruck begeisterten Aufschwunges macht nun dem Tone stiller, ruhiger, gefasster, aber deshalb nicht minder inniger Überzeugung Platz. Es ist wahrhaft eine innere Lebenserfahrung, die sich in diesen Tönen kündet; der Meister zeigt sich in der liebenswertheften, ehrwürdigsten Gestalt, als tiefgebeugter Vater, aber zugleich als lebendiges Glied an demjenigen, in welchem jede irdische Trauer sich stillt, der Mühselige und Beladene Trost und Erquickung findet.

Es ist nur ein einziges Werk Franks noch, über das wir zu berichten haben, und das gänzlich dem Gemeinegesange gewidmet ist. Er gab es zu Nürnberg 1631 bei Wolff Endter heraus, und es führt den Titel: „Psalmodia sacra, das ist, Neues Musikalisches Werklein, in welchem die vornehmsten Geistlichen Gesäng, Herrn Dr. Martini Lutheri seeligen, neben andern schönen trostreichen Texten, wie dieselben in allen, Augspurgischer Confession verwandten Christlichen Kirchen vnd Versamblungen practiciret vnd geübet werden, zu befinden 1c. mit 4 vnd 5 Stimmen componirt“ 1c. Die Zueignung ist von Coburg aus am Tage Mariä Magdalena, den 22. Juli 1631, an Bürgermeister und Rath der Churfürstlich Sächsischen Stadt Zwickau gerichtet. Nachdem der Meister mit Bezug auf Colosser 3. die Heilsamkeit des geistlichen Gesanges besprochen, und was Luther darin geleistet, gerühmt hat, bemerkt er, daß dergleichen Kirchengesänge zwar bisher mit 4 und 5 Stimmen oft componirt und in offenem Druck verfertigt worden seien. Gewöhnlich aber habe man alle Stimmen in ein Buch zusammen gesetzt — in Calvisius, Gesius, Bodenschag, Scheins, des Landgrafen Moritz Gesangbüchern war dies in der That geschehen — woraus man sehr mühsam habe musiciren können, wie es denn auch den Cantoren mit Ausschreibung der Stimmen etwas mühsam vorgekommen sei. Deshalb habe er diese Lieder aufs neue componirt, und in 5 unterschiedliche partes bringen und drucken lassen 1c.

Diese Einrichtung, die vor nun länger als 200 Jahren der damaligen Gegenwart die bequemere war, hat für uns Jetztlebende einen Verlust herbeigeführt, der vermieden seyn würde, wenn auch dieses Werk in der damals herkömmlichen Form erschienen wäre. Die einzelnen Stimmbücher haben sich verzettelt, und von diesem Werke hat nur die Altstimme des ersten Theiles sich erhalten, aus der wir zwar im Allgemeinen über dessen Inhalt uns vollständig unterrichten können, eine Anschauung von seiner näheren Beschaffenheit aber nicht zu gewinnen vermögen. Doch kommen uns dabei die früheren Werke unseres Meisters zu Hülfe, aus denen Manches in diese Sammlung übergegangen ist, eben so das Gothaische Cantional, in welchem wir ebenfalls Einiges von hier aus Auf-

genommene finden, und dessen Übereinstimmung durch die Vergleichung mit der vorliegenden einzelnen Altstimme zu prüfen im Stande sind. Nur Eines freilich haben wir immer zu bedauern, den Mangel der Anschauung des Verhältnisses, in welchem Franks Tonsatz zu älteren Melodien stand, denn nur die seinigen, oder neuere von ihm behandelte, hat das zuletzt genannte mehrstimmige Liederbuch uns aufbewahrt. Allein auch hier ist uns gestattet, Etwas mindestens darüber zu ermitteln. Wir kennen jene Melodien aus älteren Sammlungen, alle bei ihnen vorkommenden Abweichungen sind uns erhalten; passen wir die vorhandene Altstimme ihnen an, so ermitteln wir leicht, welche unter mehreren vorhandenen Weisen der Meister wählte, welche unter ihren verschiedenen Singarten er vorzog, ja, wie er ihre Tonschlüsse behandelte, ihre Ausweichungen gestaltete, und finden uns befähigt, mit einiger Sicherheit über seine Behandlung zu urtheilen, wenn wir auch den Genuß des vollständigen Gebildes entbehren müssen. Nur bei einigen Liedern reichen diese Vergleichungen und Prüfungen nicht aus, und wir müssen uns mit der Hoffnung trösten, daß das Vermißte, wie so Manches Andere, wohl einmal da, wo wir es nicht erwarteten, wieder zu Tage gefördert werden wird.

Was wir nun in dem Folgenden über dieses Werk berichten werden, hat man unter den hier angedeuteten Beschränkungen zu verstehen. Gewissenhafte Prüfung hat jeden Irrthum, so viel es möglich war, zu entfernen gesucht; ob er ganz vermieden sei? darüber ist bei der Zweideutigkeit einzelner Stellen mit Gewißheit nicht zu entscheiden.

Das Buch enthält 106 Lieder, von denen jedoch 4 (Nr. 3. 9. 29. 61.) keine eigenen Melodien haben, sondern auf vorangehende zurückweisen, Nr. 6 und 18 aber augenscheinlich in Singweise und Tonsatz übereinstimmen. Es werden uns also hier 101 Melodien und Tonsätze geboten, wenn wir die drei Lieder Luthers: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort; Verleih uns Frieden gnädiglich; Sieb' unsern Fürsten 2c.“ deren jedes zwar seine eigene Melodie hat, doch so, daß alle drei einander anklingen, nur für eines, und ihre Singweisen für zusammengehörende annehmen, wie sie denn auch hier unter einer gemeinschaftlichen Nummer (89) befaßt sind. Die Tonsätze zweier Lieder: „Der Vater uns sein' Sohn fürstellt, daß wir sein Macht erkennen“ (Nr. 4) und: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ (Nr. 15) sind mit den Buchstaben M. B. überschrieben, die ich nicht zu deuten weiß, über die auch das Vorwort keine Auskunft giebt. Eben so wenig belehrt uns das Gothaische Cantional darüber, daß den letzten dieser Sätze (I. 29) unter Franks Namen aufgenommen hat; wir sehen aber daraus, daß seine Melodie mit der in den meisten Kirchen gebräuchlichen nicht übereinstimmt, was aber durch jene Bezeichnung kaum angedeutet seyn kann. Von 10 Sätzen vermochte ich durch Vergleichung der mir allein vorliegenden Altstimme mit anderen Melodien gleichen Maaßes die ihnen zu Grunde liegenden Singweisen nicht zu ermitteln \*).

\*) Es sind folgende:

Nr. 14. Nun freut euch lieben Kinderlein; ein Weihnachtslied. Die Strophe ist die des Liedes:

Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

Nr. 16. Hört ihr lieben Kinderlein

spricht das Herze Jesulein 2c.

sieben trochäische, 7syllbige Zeilen; ein im evangelischen Kirchengesange sonst nicht gangbares Maaß.

Nr. 21. Da der Herr Christ zu Tische saß 2c.

Die Strophe des Liedes: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.

Bei dreizehn anderen war es mir nur dadurch vergönnt, daß sie schon in früheren Werken Franks, oder in Sammlungen geistlicher Tonsätze seiner Zeit enthalten sind. Neun unter diesen finden wir in Franks Rosengärtlein \*); vier andere im Gothaischen Cantional \*\*); daß der Meister an der Führung ihrer Stimmen hin und wieder gebessert, und zumahl deren Lage geändert hat, wenn er auch die Harmonie beibehielt, ist aus der Vergleichung leicht zu erkennen. Alle übrigen Tonsätze gründen sich auf bekannte Melodien. Die Mehrzahl aller ist zu fünf Stimmen, deren 66; die Minderzahl 35, zu vieren \*\*\*). Nur bei einem derselben (Nr. 13: Heut triumphiren die Engeln) gehen die Mittelstimmen über die Einfachheit der Behandlung hinaus, deren Gepräge sonst alle übrigen tragen. Die phrygischen Tonweisen erscheinen in dem Umfange von E, A und D mit kleiner Secunde und Serte; die vorliegende Altstimme belehrt uns, daß alle den regelmäßigen, halben Schluß dieser Tonart durch die Harmonie erhalten haben, bis auf eine, (Nr. 90: Ach Gott vom Himmel sieh darein) die, im Umfange von A gesetzt, in D schließt. Von den vier mixolydischen Melodien zeigt nur eine (Nr. 10: Gelobet seyst du Jesu Christ) den ihrer Tonart eigenthümlichen halben Tonschluß. In ihrer rhythmischen Eigenthümlichkeit scheint keine der älteren Singweisen angetastet zu seyn. Diesem allen zufolge überzeugen wir uns, daß Frank den aus dem alten Kirchengesange sowohl als aus dem Volksgesange stammenden Bestandtheil der geistlichen Liedweisen älterer Zeit richtig erkannt,

Nr. 22. Das Leben für uns in den Tod geben zc.

Ein Passionslied, wie es scheint mit einer bloß psalmischen Melodie; von ungleichen, gereimten Zeilen, ohne bestimmtes Maas.

Nr. 26. Jesu dein' Seel laß heil'gen mich

= 27. O Mensch beschau die Wunden groß

= 103. Ihr lieben Christen, freut euch nun

= 78. Herr, wie lang' willst' vergessen mein zc.

= 82. Ach lieben Christen seyd getrost

= 84. O Gott Vater im Himmelreich

} Die Strophe des Liedes: Vom Himmel hoch da komm ich her.

} Es ist das Heil uns kommen her.

} Vater unser im Himmelreich.

\*) 4. Der Vater uns sein Sohn fürstellt (Auf dein' Zukunft Herr Jesu Christ).

17. Wir danken Gott dem Sohne zc.

24. O Jesu wie ist dein' Gestalt.

34. Gen Himmel aufgefahnen ist.

50. Ach Herr mich armen Sünder.

51. Herr habre mit den Habre'n mein'.

52. Ach Gott und Herr zc. (Schon im mus. Lustgarten, 1616.)

85. Ach Gott, dein' arme Christenheit zc.

99. Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl.

\*\*) 13. Heut triumphiren die Engeln.

15. Lobt Gott ihr Christen allzugleich.

96. Wenn mein Stündlein vorhanden ist (Wenn ich in Todesnöthen bin).

98. Ein Würmlein bin ich arm und klein.

\*\*\*) 5stimmige:

Nr. 1. 2. 5. 6 (18.) 7. 8. 10—14. 17. 19. 20—23. 28. 30. 31. 32. 35. 36. 38. 39—49. 53—56. 63—

68. 70. 71. 73—77. 79—81. 83. 86—95.

4stimmige:

4. 15. 16. 24—27. 33. 34. 37. 50—52. 57—60. 62. 69. 72. 78. 82. 84. 85. 96—106.

und daß in seiner harmonischen Behandlung derselben der Geist des sechzehnten Jahrhunderts fortgewaltet habe.

Sein Buch ist ganz nach Art eines kirchlichen Gesangbuchs eingerichtet, und sein Inhalt nach bestimmten Abschnitten geordnet. Die Festlieder, deren 40, (wenn wir das Herr Gott dich loben wir hinzurechnen, das unter den Dreifaltigkeitsliedern steht) machen den Anfang; sie sind unter die Überschriften zusammengefaßt: Von der Zukunft Christi (1—5), von der Geburt Christi (6—16), Schöne Dankagung zu Christo auf das New Jahr (17), Am Tage Epiphania (18), In der Fasten (19—29), Auf Ostern (30—32), Von der Himmelfahrt Christi (33. 34), Auf Pfingsten (35—37), Von der h. Dreifaltigkeit (38—40). Der Weihnachts- und Passionslieder sind demnach die meisten. Den Festliedern folgen die Katechismusgesänge, funfzehn im Ganzen, und zwar: Von den h. zehn Geboten (41. 42.), Vom Christl. Glauben (43), Vaterunser (44), Von der heil. Tauf (45), Von der Buß (46—52), Vom h. Abendmahl (53—55). Ihnen schließen sich die Lieder von den Tageszeiten an: Morgenlieder (56. 57), Abendsegen (58), Nach dem Essen (59—62); diesen die Lehr- und Gebetlieder: Von der Rechtfertigung (63—66), Dankagung (67), Vom Christl. Leben und Wandel (68—82); die deutsche Litanei, in ihrer gewöhnlichen Gestalt (83) und reimweis (84), welche nebst den folgenden Liedern bis Nr. 93, die unter keiner bestimmten Überschrift zusammengefaßt sind, unter der allgemeinen Benennung „Bettlieder“ begriffen werden müssen. Unter diesen finden sich mehre Psalmlieder, die überhaupt hier keinen besonderen Abschnitt bilden, sondern unter die Katechismuslieder, die Zeitlieder, die Danklieder, die Lieder vom Christlichen Leben und Wandel, so wie unter die Bettlieder zerstreut sind, ihrer 19 im Ganzen\*), nach den Festliedern die zahlreichsten. Den Beschluß des Ganzen machen die Lieder: „Vom Tod und Auferstehung“ (Nr. 94 bis 106), unter denen Nicolai's „Wachet auf ruft uns die Stimme“ das letzte ist. In dem entschiedenen Übergewichte der Fest- und Psalmlieder über alle anderen schließt dieses geistliche Lieder- und Melodienbuch den älteren des sechzehnten Jahrhunderts sich an. Es ist, wie schon zuvor bemerkt worden, als erster Theil bezeichnet; über einen zweiten, nachmalig erschienenen, habe ich nirgend eine Nachricht gefunden. Das Vorhandenseyn eines solchen wird dadurch unwahrscheinlich, daß der erste schon den gewöhnlichen Kreis kirchlicher Lieder vollständig umfaßt, aber es bleibt möglich, weil einige Lieder, deren Melodien von der Mehrzahl unserem Meister zugeschrieben werden, hier fehlen, eben wie auch manche Tonsätze geistlicher Lieder in seinen früheren Werken, von denen zu vermuthen wäre, daß sie hier ihre Stelle hätten finden müssen, wo er die für den Kirchengesang am meisten geeigneten gesammelt und zusammengestellt hat.

Bald schon nach Frank's Heimgange nahm das Gotha'sche Cantional (1646 und in den folgenden Jahren zuerst, dann 1652, 55, 57 abermalig in erneuter Gestalt erschienen) mehrere seiner Melodien und Tonsätze auf, doch nicht für den Gemeinegesang allein, auch für den Kunstgesang bestimmte, wie es denn überhaupt diese beiden Gattungen, von denen der ersten die Mehrzahl der Sätze angehört, nicht gesondert, sondern mit einander vermengt hat. In seinem ersten Theile finden wir

---

\*) Nr. 46. 47. 49. 51. 57. 67. 68. 69. 74. 75. 77. 78. 80. 86. 88. 90. 91. 92. 93.

zehn\*), in dem zweiten sechs\*\*), in dem dritten zwölf\*\*\*) Gesänge Franks, acht und zwanzig also im Ganzen, von denen dreizehn†) aus den zuvor besprochenen Werken stammen, von den übrigen 15 aber die Quelle dahingestellt bleiben muß, da ich nicht von allen Werken Franks die eigene Anschauung habe erlangen können. Unter jenen 13 ist nur ein Tonsatz, der einen Bibelspruch zur Aufgabe hat, (Nr. 2 Th. II. Wirf dein Anliegen auf den Herrn) und einer, der einen Liedvers deklamatorisch behandelt (Nr. 56 Th. II. Herr Jesu Christ ich ruf dich an), alle übrigen sind liebhaft. Von diesen anderen 15 haben ihrer sechs Bibelsprüche zum Gegenstande††), einer Th. III. Nr. 8. Ach du mein liebsteß Jesulein) giebt uns einen frommen Reim deklamatorisch behandelt, die andern acht sind einfach gesetzte Liebermelodien†††). Man darf annehmen, daß diese 28 Sätze Franks unter allen die beliebtesten, am meisten verbreiteten, und daß 19 unter ihnen, die liebhaften, damals schon in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geworden waren. Bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein sind jedoch nur sechs in kirchlichem Gebrauche geblieben.

Von diesen sechs Melodien erscheinen 5 noch in dem Freilingshausenschen Gesangbuche von 1741. Der Ursprung von zweien unter ihnen — beide zu Sterbeliedern gesungen — ist nicht zweifelhaft. Der einen begegnen wir zuerst in Franks Psalmodia sacra (Nr. 96) mit dem Liede: Wenn mein Stündlein vorhanden ist, das, wenn es auch schon um 1609, in dem achten Theile der sionischen Musen des Michael Prätorius, mit mehreren, zum Theil auf ähnlichen Grundformen beruhenden Singweisen vorkommt (Nr. 148 bis 153), doch mit der von Frank gesetzten in dem angegebenen Werke zuerst angetroffen wird. Ihr ist in dem Gotha'schen Cantional (Th. III. Nr. 2) ein anderes Sterbelied unterlegt: „Wenn ich in Todesnöthen bin“††††) und mit dem wird sie uns auch durch Freilingshausens Gesangbuch gegeben (Nr. 965). Die zweite ist in eben dem zuvor genannten Werke Franks zu finden (Nr. 98) zu dem Liede: Ein Würmlein bin ich arm

\*) Nr. 4. 28. 26. 38. 49. 50. 57. 78. 95. 96.

\*\*) Nr. 2. 36. 86. 91. 99. 111.

\*\*) Nr. 1. 2. 4. 8. 12. 17. 25. 30. 32. 33. 43. 48.

†) Die in den vorangehenden Anmerkungen durch besondere Schrift ausgezeichneten.

††) Th. I. Nr. 50 Ist Gott für uns zc.

„ III. „ 1 Ich bin die Auferstehung zc.

„ „ 4 Unser keiner lebt ihm selber zc.

„ „ 25 Wer sind diese zc.

„ „ 43 Die Erlöseten des Herrn zc.

„ „ 48 Der Gerechte, ob er gleich stirbe.

†††) Th. I. Nr. 4 Der Bräutigam wird bald rufen (neue Melodie dieses Liedes).

„ „ 95 O Lux beata Trinitas

„ „ 96 Der du bist drei in Einigkeit

„ II. „ 111 O großer Gott von Macht.

„ III. „ 12 O Herre Gott in meiner Noth (eine neue Weise zu diesem Liede Selneccers).

„ „ 17 Mit Freuden will ich fahr'n dahin.

„ „ 32 Herr Gott mein Jammer hat ein End.

„ „ 33 Herr Jesu Christ mein Herr und Gott.

††††) Weispiegel Nr. 28.

} nicht die bekannte Weise, sondern 2 neue, von Frank erfundene.

und Klein\*), von wo aus sie in das Gothaische Cantional (III. 30) und endlich in Freilingshausens Gesangbuch übergang (Nr. 928). Drei andere wissen wir nur auf das Gothaische Cantional als früheste Quelle zurückzuführen. Von ihren Liedern gehören zwei dem D. Matthäus Meyfart an, nächst einem andern, ebenfalls von Frank gesungenen, die einzigen bekannten dieses Dichters, der mit unserm Meister während seines Zusammenlebens mit ihm nahe befreundet gewesen war. Dieses Freundschaftsverhältnis wird sich innerhalb der Jahre 1617 bis 1632 angeknüpft haben, wo Meyfart zuerst die Stelle eines Professors, dann des Direktors an dem Gymnasio Casimiliano in Coburg bekleidete, bis er im Jahre 1632 von seinem Freunde getrennt wurde, wo man ihn als Professor der Theologie, Senior Ministerii, und Pastor der Predigergemeine nach Erfurt berief. Gegen den Ausgang eben dieses Jahres, nach der Schlacht von Lützen, als das Kriegsfeuer in den wildesten Flammen loderte, soll er das erste dieser Lieder gedichtet haben \*\*):

D großer Gott von Macht, und reich von Güte,  
Willst du das ganze Land strafen mit Grimme?  
Vielleicht noch möchten Fromme seyn, die thäten nach dem Willen dein,  
Drum wollest du verschonen, nicht nach den Werken lohnen.

Ist diese Angabe gegründet, worüber die näheren Beweise fehlen, so konnte es schon deshalb in der ein Jahr zuvor erschienenen Psalmodia Franks nicht enthalten seyn. Das zweite der Meyfartschen Lieder, von der Nichtigkeit aller irdischen Dinge, ist mit dem bekannten „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ ähnlichen Inhalts und Gedankenganges. Seine erste Strophe treffen wir im 3ten Theile des Gothaischen Cantional Nr. 3 an der zweiten Stelle:

Sag' was hilft alle Welt, mit allem Gut und Geld?  
Alles verschwindt geschwind, als wie der Rauch im Wind!

Der dazu gehörige Text ist mit dem Namen „Sigilli“ überschrieben, eines Konfessors, über den ich nirgend nähere Nachricht gefunden. Bei dem geht aber an der ersten Stelle die dritte Strophe dieses Liedes mit einer eigenen Melodie und einem dazu gehörigen Text voran, die, als einem damals unbekannten Urheber angehörig, „Incerti“ bezeichnet sind, und eben von unserem Frank herrühren sollen:

Was hilft seyn hübsch und fein, gleichwie die Englein?  
Schönheit vergeht im Grab, die Rosen fallen ab \*\*\*).

Des dritten Liedes von Meyfart gedenken wir später, da es im Gothaischen Cantional nicht zu finden ist; diese Sammlung bietet uns nur noch eine, örtlich noch jetzt fortlebende Singweise Franks, zu dem auch von ihm gedichteten Liede †):

Der Bräutigam wird bald rufen  
kommt all ihr Hochzeitgäst!

\*) Beispiel Nr. 29.

\*\*) S. Cant. Goth. II. 111. Freilingshausen Nr. 1562. Beispiel Nr. 30.

\*\*\*) In das Freilingshausensche Gesangbuch ist dieses Lied nicht übergegangen, wohl aber in das Raumburg-Beizische Musikalische Gesangbuch von 1736 (Nr. 576) ohne Rückweisung auf eine andere Melodie, also wohl mit Beibehaltung seiner, als bekannt angenommenen, ursprünglichen. S. Beispiel Nr. 31.

†) Cant. Goth. I. N. 4. Freilingshausen 1741. Nr. 1425. Beispiel Nr. 32 a. b.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Hilf Gott, daß wir nicht schlafen  
in Sünden schlummern fest!  
Bald hab'n in unsern Händen  
die Lampen, Del und Licht,  
und uns nicht dürfen wenden  
von deinem Angesicht!

Diese Singweise klingt zwar derjenigen an, die uns bereits in Frank's Rosengärtlein begegnete, wozu vor Allem neben der gleichen Strophe auch das gleiche dreitheilige Maas, und die, beiden gemeinsame harte Tonart beiträgt, aber in den melodischen Wendungen weicht sie bedeutend von ihr ab, und erscheint als eine ganz neue, wahrscheinlich spätere. Daß Frank dieselben Lieder oft mehr als einmahl gesungen und gesetzt habe, bemerkten wir schon bei seinen früheren Werken, es kann also nicht befremden, auch hier davon ein Beispiel zu finden; und herrscht auch in beiden Melodien unsers Liedes ein ähnlicher Ton, da es kaum eine doppelte Auffassung gestattet, so mag doch wohl die spätere diesen, nach des Künstlers Absicht, richtiger angeschlagen haben, da sie allgemeinen Anklang fand, und deshalb auch vor der andern zuerst in ein kirchliches Melodienbuch aufgenommen wurde. Die letzte der Singweisen unsers Meisters, wiederum zu einer Meynartschen Dichtung, ist die des schönen Liedes:

Jerusalem, du hochgebaute Stadt,  
wollt Gott, ich wär' in dir!  
Mein sehnlich Herz so groß Verlangen hat  
und ist nicht mehr bei mir!  
Weit über Berg' und Thale,  
weit über blaßes Feld  
schwingt es sich über alle  
und eilt aus dieser Welt \*).

Die Melodie desselben, eine der tiefsinnigsten des evangelischen Kirchengesanges, giebt uns das Gothaische Cantional nicht, obgleich sie bei dessen erstem Erscheinen (1646) schon vorhanden seyn mußte, wenn sie von Frank gesungen ist, denn dieser war sieben Jahre zuvor, am 1. Juni 1639, bereits aus diesem Leben geschieden, und kaum 3 Jahre später, am 26. Januar 1642, war ihm auch der Dichter nachgefolgt. Ich vermag sie auf keine frühere Quelle zurückzuführen, als auf das zu Erfurt

\*) 1663.



1698.



1663 bei Johann Brand erschienene geistliche Gesangbuch (pag. 708); von da wohl ging sie in das Darmstädter von 1698 über (Bl. 309), mit einigen Abweichungen, und in dieser späteren Gestalt in den ersten Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches (1704, Nr. 678) bis dessen vollständige, die beiden, um 1704 und 1714 erschienenen Theile vereinigende Ausgabe von 1741 sie neben einer anderen Singweise wieder aufnahm (Nr. 1435 an der 2ten Stelle), beide frühere Singarten verschmelzend\*). Den zu ihr gehörenden ursprünglichen Tonsatz Franks war ich bisher aufzufinden nicht im Stande, und ich vermisse ihn mit um so größerem Bedauern, als Sänger und Seher bei ihm auf seltene Weise in einander verschmolzen, also erwartet werden kann, er habe die Bedeutung der herrlichen Töne, die wir ihm verdanken, und deren Entfaltung bisher kein Meister ersten Ranges sich als Aufgabe gestellt hat, auch durch seine Harmonie auf das tiefste gekündet. Eben so wird ihr rhythmischer Bau in ihrer Urgestalt eigenthümlicher geordnet gewesen seyn, als er in der bis jetzt für sie frühesten Quelle erscheint; denn auch von dieser Seite zeichnet Frank sich aus, und darin wird diese Singweise, in der wir sonst seine Art der melodischen Ausgestaltung erkennen, nicht minder das Gepräge seines Geistes getragen haben.

Von den beiden aus Franks Rosengärtlein (Nr. 11. 13) in Bopelius Gesangbuch (1682, S. 288. 377) übergegangenen Melodien der Lieder: „Willkommen sei die fröhlich' Zeit“ und „Gen Himmel aufgefahren ist“ wird die letzte, deren Lied ohne Verweisung auf eine andere Melodie in dem Naumburger musikalischen Gesangbuche steht (Nr. 350), um 1736 wohl noch in Gebrauch gewesen seyn; später habe ich sie nicht mehr angetroffen.

Wenn wir nun jene sechs allgemeiner verbreiteten geistlichen Singweisen unseres Meisters näher betrachten, so gewinnen wir die Überzeugung, daß der Beifall, den sie vor seinen übrigen fanden, neben ihrem inneren Werthe, auch darin begründet ist, daß sie der lebendigste Abdruck seines Wesens sind. Es ist wahr, er hat an heiteren, selbst ausgelassenen weltlichen Gesängen, an munteren Tänzen u. s. w. Manches hervorgebracht, allein es war Erzeugniß vorübergehender Stimmungen, meist auch seiner früheren Jahre; immer sparsamer erscheint dergleichen in seiner späteren Zeit, — wenn nicht überhaupt Vieles, was wir als neueres Erzeugniß seiner Kunst aufgezeichnet finden, ein Wiederabdruck eines älteren ist — zuletzt hört es ganz auf. Sich versenken in inneres Schauen, in geheimnißvoll Sinnbildliches forschend sich vertiefen, in Töne das Empfundene, das Geahnte abzuspiegeln, das bezeichnet die Richtung seines Lebens, die in seiner reiferen Zeit überwiegend hervortritt. Das Abwenden von dem Irdischen, das Streben von dessen Befleckung geläutert zu seyn, die Sehnsucht nach dem Frieden des Himmels — alles dieses spricht sich aus in seinen Liedern, seinen Melodien. Wohl mag das grenzenlose Elend, womit der dreißigjährige Krieg damals Deutschland heimsuchte, — jener Krieg, dessen Ende er nicht mehr erlebte, der aber während seiner letzten Lebensjahre am furchtbarsten

\*) 1704.





wüthete, — sei er nun näher oder ferner davon berührt worden, wovon wir nicht unterrichtet sind, mitgewirkt haben, eine ihm ohnedies natürliche Geistesrichtung zu befördern. In die Geheimnisse der höheren Sehkunst sahen wir ihn frühe eindringen mit achtbarem Erfolge, doch nicht mit Auszeichnung; nach einigen Jahren hatte er seinen Meister gefunden, der ihn um Vieles überbot. Nun versenkt er sich in die Tiefen eines der mystischen Gesänge des alten Bundes, des dunkelsten unter allen, wenn er in geistlich sinnbildlichem Verstande gefaßt werden soll, und hier findet er, der Künstler, sich mehr auf eigenem Gebiete als der forschende Ausleger es gewesen wäre, in seinen Tönen wird alles klar, lieblich, innig, während es doch die Würde des geistlichen Gesanges bewahrt. Bald darauf, unmittelbar wirksam für den Gottesdienst seiner Kirche, tritt er hervor mit Liedweisen für den Gemeinegesang, mit kunstreicheren Sätzen für den kirchlichen Sängchor; hier sind es Leidensgesänge, die vor den übrigen sich auszeichnen. Unter den einfacheren eine Reihe von Liedern über Christi Gang zum Kreuzestode, über die einzelnen Stufen seiner Schmach und Quaal; die frühesten Passionslieder in diesem Sinne vielleicht unter den Evangelischen, wenn sie auch hier nicht für den allgemeinen Kirchengesang bestimmt erscheinen. Unter den kunstreicheren Sätzen überragt die anderen eben der vollstimmigste, jene Weissagung des heiligen Sehers von dem „auf welchem die Strafe ruht, damit wir Friede hätten, und durch dessen Wunden wir geheilet sind.“ Es vergehen nun Jahre, der Meister hat in Lieb und Leid Manches erfahren, selbst das Schmerzlichste; die Leidensgestalt des Erlösers betrachtend, empfindet er seine eigene Wunden minder, mehr noch als zuvor giebt er sich dieser Betrachtung hin, ja, sie macht ihn zum Dichter, der im Anschauen der gemarterten Glieder seines Heilandes der Erlösung um so mehr sich versichert fühlt. Aber neben der Bitterkeit, der harten Last des Erlösungswerkes, die seine Seele mitempfindet, erfährt sie auch die ganze Heilsamkeit und Süßigkeit seiner Früchte, er ahnet die Seeligkeit des Schauens, nachdem der Glaubensweg hienieden zurückgelegt sei; sein Ahnen, sein Sehnen, legt er nieder in ein zweites Lied, und flieht aus diesen beiden und andern, die er dem Kreise der Feste des kirchlichen Jahres weihet, — hier nur Sänger und Seher, während er dort mit beiden auch den Dichter vereint, — einen reichen Kranz zum Schmucke für den Gottesdienst. Neben jenen hoffnungsreichen Bildern erscheint ihm freilich das irdische Daseyn um so mehr in seiner Gebrechlichkeit und Vergänglichkeit; schroff und grell lassen die mannichfachen Bedrängnisse seiner Zeit beides hervortreten; Friede findet dieses Daseyn nur dann, wenn die Sonne alles Trostes hineinscheint, vor welcher die Bitterkeit des Todes weicht, wenn das heilige Bild Dessen ihm leuchtet, der in all' jene Bedürftigkeit sich begab um unsertwillen. Auch dieses Gefühl gestaltet sich ihm an drei Liedern, die mit seinen Tönen noch bis zu uns hinüberklingen. Aber die Härte des irdischen Leidens empfindet oft Derjenige selbst zu herbe, der jenes Trostes genießt, zumahl wenn er seine Brüder neben sich leiden sieht, er sieht um Linderung für sie, für sich selbst, da die Kräfte der schweren Prüfung kaum gewachsen sind: ein Lied, das sein geistlicher Freund in diesem Sinne mitten unter den Kriegessammen gedichtet, belebt, ihm mitempfindend, unser Meister durch seine Töne. Auch ein zweites Mal noch versucht er sich als Sänger an seinem eigenen Liebe von den seeligen Freuden des Jenseits; der früheren Weise, die er dazu gesungen, den Harmonieen, die er für sie erfunden, mochte ihm wohl ein Anklang des Schmerzes und Leidens noch beizuwohnen scheinen, wie er in der That darin anklingt, der ihm nicht dem Frieden des Himmels zu geziemen schien. So geht eine neue Melodie ihm hervor, ähnlich jener ersten, aber mehr durchhaucht von Friede und Freude, als jene.

Die letzte aber, die er geschaffen, seine vollendetste, wie auch wohl ihrem Liede unter den Dichtungen seines Freundes Meyfart die erste Stelle gebührt, schlägt noch einen tieferen, geheimnißvolleren Ton an; hier in der That klingt nicht ein Sehnen, ein Ahnen allein uns entgegen, sondern selig prophetisches Schauen. Wie Nicolai's herrliche Melodie zu seinem Liede von dem himmlischen Jerusalem „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, in kräftigem Aufschwunge beginnt, so versenkt sich diese in die Tiefe eines unergründlichen Geheimnisses; aber nicht düstere Träumen, sondern freudig-seelige Hingebung, wahrhafte Verklärung, tönt sie vor uns aus.

Dem Sinne, dem Ausdrucke seiner Singweisen, seiner Tonsätze zufolge, gehört Frank der, in ihm lichter bereits aufdämmernden neueren Richtung der Tonkunst an, und des geistlichen Gesanges insbesondere; was er darstellt, erreicht er aber durchaus in den Formen, den Mitteln des vorhergehenden Jahrhunderts. Soviel wir aus der, uns nur lückenhaft gewordenen, Anschauung seiner Behandlung älterer geistlicher Melodien darüber urtheilen können, faßt er diese, rhythmisch und harmonisch, durchaus in dem Sinne der Zeit, worin sie entstanden, oder, richtiger vielleicht, im Geiste, mit den Mitteln der gereiften Kunst, die diesen Sinn erst völlig zu erfassen und zu künden vermochte; vielleicht, wenn ein Zurückschließen von Bekanntem aus verschiedenen Zeitpunkten seiner künstlerischen Wirksamkeit auf Unbekanntes vergönnt ist, dürften wir ihm nachrühmen, daß er vor älteren Meistern durch Abwesenheit aller Härte und Herbigkeit in seinen Harmonieen sich auszeichne, die, fließend und natürlich wie sie sind, doch oft mannichfaltig, selbst überraschend erscheinen. Damit sind auch die Vorzüge der Behandlung seiner eigenen Singweisen, überhaupt dessen, was er als Sänger und Seher leistete, ausgesprochen; wir erkennen sie deutlich in demjenigen, dessen vollständige Anschauung uns zu Theil wurde. Das Dorische, Phrygische, Ionische, seltener das Mixolydische, erscheinen bei ihm in rein ausgeprägter Eigenthümlichkeit, wenn auch vielleicht nicht ganz in alterthümlicher Kraft; und wie er den rhythmischen Wechsel im Baue älterer Singweisen unangetastet erhielt, nicht allein aus Ehrfurcht vor grauer Vorzeit, sondern im Bewußtseyn seiner eigenthümlichen Vorzüge, so ist er ihm auch bei allen Melodien fast, die er gesungen, die Grundform geworden, auf deren mannichfacher Ausgestaltung sie beruhen. Von denen, die unter uns noch fortleben, machen nur zwei davon eine Ausnahme, eben jene beiden zu Liedern von dem himmlischen Jerusalem. Die Weise seines eigenen „Der Bräutigam wird bald rufen“ bewegt sich durchweg im breittheiligen Maaße, in den beiden Gestalten in denen sie auf uns gekommen ist; die zu Meyfarts Liede „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ — wenn wir anders nach der ältesten Quelle urtheilen dürfen, die sie uns aufbewahrt hat — geht stätig in geradem Takte fort; wie jene in freudiger Bewegung, so diese in heiterer, feierlicher Ruhe, und auch dadurch treten beide hervor unter allen übrigen. Was die schönste Zeit des evangelischen geistlichen Gesanges auszeichnete, die eigenthümliche Verschmelzung der wesentlichen Züge des alten kirchlichen, und des Volksgesanges, lebt in Franks Melodien fort, und fragten wir, an welchen äußerlichen Kennzeichen danach der Geist einer neuen Zeit sich bei ihnen ankündige, so würde man uns auf seine Harmonieen zu denselben verweisen; den freien, scheinlosen Gebrauch des Tritonus, selbst in den äußersten Stimmen, die häufigere Anwendung der Mißklänge. Beides zeigt sich namentlich in der Behandlung der früheren Singweise zu seinem eigenen Liede: „Der Bräutigam wird bald rufen“, und auf geistvolle Weise. Dennoch ist vielleicht Beides ihm Beweggrund geworden, eine neue dafür zu erdenken, weil es dem seeligen Frieden der Grundstimmung des Liedes nicht zu entsprechen schien, Melodie und Harmonie aber dennoch bei seiner ersten Erfindung so lebendig verwoben waren, daß, für ihn

mindestens, den in dreifacher Richtung, als Dichter, Sänger, Seher, und doch in einem Gusse schaffenden Künstler, eine Trennung unmöglich war, er also neues Bilden nach seiner ursprünglichen, jetzt nur anders auszugestaltenden, allgemeinen Grundform vorziehen mußte. \*)

Wir beschließen hiemit unseren Bericht über Melchior Franks künstlerische Wirksamkeit; die Wichtigkeit des Meisters möge die Länge desselben entschuldigen. Er bildet und schafft in den Formen des vorangehenden Jahrhunderts, und von diesem Gesichtspunkte aus erscheinen seine Werke als Nachklänge desselben; allein sie kündigen zugleich eine neue Zeit an, und dadurch sind sie wesentlich dem 17ten Jahrhundert angehörig. Weil aber nicht Auflösung des Bisherigen, nicht Unsicherheit des Gestaltens, die mit dieser so oft verbunden ist, nicht Formlosigkeit, die daraus hervorgeht, uns bei ihm stören, alles vielmehr in reiner und fester Bildung vor uns hintritt, ist er eine der erfreulichsten, liebenswürdigsten Erscheinungen dieser Übergangszeit.

Nächst Melchior Frank verdient **Michael Altenburg** unsere Aufmerksamkeit. Er war zu Tröchtelborn in Thüringen um das Jahr 1583 geboren; wer seine Eltern, welche die Schicksale seiner früheren Jahre gewesen, darüber mangeln uns alle Nachrichten. Um 1608 finden wir ihn als Pfarrer zu Iversgehofen und Marbach, zweien, nahe bei Erfurt gelegenen Dörfern; 1610 zu Tröchtelborn, seinem Geburtsorte, woselbst sein Bildniß an der Orgel der Kirche noch zu sehen seyn soll; 1621 zu Großen Sommerda, endlich 1637 zu Erfurt als Diaconus bei den Augustinern, von welcher Stelle er an das Pfarramt an der Andreaskirche berufen wurde, in welchem er am 12ten Februar 1640 starb. Gerber führt unter acht Nummern (N. I. Col. 80. 81) seine musikalischen Werke auf, sämmtlich geistlichen Inhalts, und zu Erfurt erschienen; nur von dreien derselben, den wichtigsten für den evangelischen Kirchengesang, habe ich die eigene Anschauung gewinnen können. Diese, und das Gotha'sche Cantional, das in seinem ersten Theile 9, in seinem zweiten 4, in seinem dritten 2 Tonsätze, funfzehn also im Ganzen, von ihm mittheilt, bilden die Grundlage meines Berichtes über ihn.

Die ersten drei von Gerber genannten Werke scheinen nur geringen Umfangs gewesen zu seyn. Die Prophezeiung des Jesaias im 53sten Capitel, von Christi erlösendem Leiden, in achttimmigem Satze, mit einem angehängten lateinischen, von dem h. Bernhard gedichteten Passionsliede (1608); siebenstimmige Hochzeitgesänge (1613); der Bürger und Einwohner von Erfurt musikalischer Schirm und Schild in dem 55sten Psalm zu 6 Stimmen (1618); alle diese Werke deuten schon durch ihre Aufschriften ihre gelegentliche Entstehung an, und wir dürfen kaum fürchten, wenn sie wirklich ganz untergegangen seyn sollten, etwas Bedeutendes an ihnen eingebüßt zu haben. Ihnen schließen nun, in der Zeitfolge des Erscheinens der Altenburg'schen Gesänge, die drei zuvor bemerkten sich an, oder, richtiger wohl, die drei ersten Theile des wichtigsten unter den Werken unseres Meisters; die ersten, wenn die von ihm verheißenen sechs Theile desselben wirklich erschienen sind, von deren drei letzten ich bisher nirgend eine Spur angetroffen habe. Die beiden ersten Theile dieses Werkes erschienen zu Erfurt im Jahre 1620, im Druck und Verlag Johann Röhbocks „zum grünen Edwen bei S. Jürgen“, unter dem Titel: „Erster (Anderer) Theil Lieblicher und Andächtiger Neuer Kirchen

\*) Was über die mehrstimmige Behandlung der eigenen Singweisen Melchior Franks in dem Vorhergehenden gesagt ist, hat die, mir später gewährte vollständige Anschauung seiner Psalmodia sacra, nachdem der Bericht über dieselbe bereits abgedruckt war, auch für seine Harmonieen zu älteren kirchlichen Melodien als richtig bewährt. Als Beispiel schalte ich (unter N. 32 c) seine fünfstimmige Behandlung der phrygischen Melodie zu Luthers Psalmliebe ein: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.“

und Hauß Gefänge, so auf alle Festtage und auch sonst zu jeder Zeit können gebraucht werden, Also, daß man den Text sein vernehmen, und ein jeder Gottseeliger Christ mitsingen kann.“ Bei der Aufschrift des zweiten Theiles ist noch bemerkt, daß diese Gefänge die kirchliche Zeit von Ostern bis Advent umfassen, und daß sie auch zu Kirchmessen und dergleichen zu gebrauchen seien. Die dem ersten Theile beigefügte Vorrede des Magister Modestinus Wedman, Seniors des Ministerii zu Erfurt und Professors der Theologie und der Hebräischen Sprache, „Gegeben zu Erfurth am 15ten November 1619“, enthält nichts Bemerkenswerthes, so wenig als des Autors Erinnerung „an den Liebhaber der Englischen, Ewigwährenden Kunst“, und die drei lateinischen Lobgedichte, die sich ihr anschließen, in deren einem, nach der lobhudelnden Weise jener Zeit, Altenburg der „Orlandus Thüringens“ genannt wird; der vielen geschraubten, schwülstigen Redensarten, und gehäuften mythologischen Anspielungen in Allen nicht zu gedenken. Der erste Theil enthält nur fünfstimmige Gefänge, der zweite deren zu 5, 6 und 8 Stimmen. Jener ist 4 Amtsbrüdern des Meisters, dem Pfarrer Hugo Mbrlin und dem Diaconus Matthias Julius zu Molschleben, den Pfarrern Johann Säuberlich zu Pfertingsleben und Melchior Mengewein zu Wechmar zugeschrieben; an den ersten dieser Orte (Molschleben) müssen mancherlei Bande unsern Altenburg geknüpft haben, denn er hat auch den Ältesten, Schultheissen, Heimbürgern, ja, der ganzen Gemeinde daselbst, sein Werk mit zugeeignet, auch noch einen Freund zu Händschleben, Andreas Erhard, dabei ausdrücklich genannt. Dem zweiten Theile geht eine Widmung Altenburgs an drei seiner Söhne in Gotha voran, und eine Empfehlung des Werkes durch denselben Wedman, der schon dessen ersten Theil eingeführt hatte. Der dritte endlich erschien ein Jahr später, 1621, ebenfalls bei Johann Röthboß zu Erfurt gedruckt, doch nun im Verlage Siegmund Hopffes, und seine Aufschrift enthält einige Zusätze. Zuerst, daß die darin enthaltenen Gefänge „zu jeder Zeit durchs ganze Jahr wohl zu gebrauchen“ seien; daß sie „einen Generaldiscant vor die Schulumägdelein“ — im Tenor heißt es „vor die Schulknaben“ — enthielten, der, wo er vorkommt, auch als „Jungfern (auch wohl Jumpsfern) Gesang“ bezeichnet wird; endlich, daß darin noch enthalten seien „Zween Neue Intraden 10 Voc. zu 2 Choren, da der erste auf Geigen, der ander auf Zinken und Posaunen gerichtet, oder nur auf das Orgelwerk, darinn ein Choral-Stimm, wie aus dem Register zu vernehmen, kann gesungen werden“. Auch dieser dritte Theil enthält — diese zwei Intraden ausgenommen — fünf-, sechs- und achtschimmige Tonsätze.

Aus den angeführten Aufschriften allein schon erkennen wir, in welchem Sinne dieses Werk verfaßt war. Sein Urheber, ein Geistlicher, wollte für den Kunstgesang eben wie für den Gemeinengesang thätig seyn, er wollte Beide einander näher bringen, diesen letzten zu jenem hinaufhebend, und dadurch die allgemeine Theilnahme an Jedem sichern, was die Tonkunst zum Schmucke des Gottesdienstes beitrage. Am meisten entspricht diesem Bestreben der Inhalt des ersten Theiles, für den des dritten läßt sich die beibehaltene Bemerkung: „daß ein jeder Gottseeliger Christ mitsingen könne“, nur unter mancherlei Beschränkung verstehen. Daher kommt es auch wohl, daß die in das Gothaische Cantional übergegangenen Lieder dieses Werkes, bis auf eines, alle aus dessen erstem Theile stammen, aus dem dritten aber keines dahin übergegangen ist.

Der Tonsätze dieses ersten Theiles sind 15, alle, wie schon bemerkt, zu fünf Stimmen. Einer gehört einem Adventliede an, ihrer vier sind gleichmäßig für das Weihnachts-, Neujahrs- und Dreikönigsfest brauchbar; je einer eignet einem Liede für das Fest der Reinigung und Verkündigung der

Maria; drei sind Oftergesänge, die übrigen fünf — der erste zu drei Theilen auch für drei gerechnet, — können zu jeder Zeit gesungen werden. Acht von allen diesen — die Mehrzahl derselben — sind in den ersten Theil des Gothaischen Cantionalis übergegangen \*). Der zweite Theil enthält 26 Lonsäge. Hier sind nicht alle Weisen der vorkommenden liebhaften, noch die Grundmelodien künstlich verfälschter Säge auch Erfindung Altenburgs, wie im ersten Theile; er hat auch ältere Choralweisen bearbeitet: Salve festa dies (Nr. 1), Christ lag in Todesbanden (2), Erstanden ist der heilig Christ (4), Allein Gott in der Höh' sey Ehr (9), Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ (11), Durch Adams Fall ist ganz verderbt (14, zu einem Predigtliede: Ich bitt o Herr aus Herzensgrund) u. s. w. Wir finden in diesem zweiten Theile wiederum Auferstehungslieder; Himmelfahrts-, Pfingst-, Dreieinigkeitsgesänge; drei fünfstimmige deutsche Kyrie (als Messen bezeichnet), denen das deutsche Gloria folgt; einen Gesang zu „Christlicher Kirmessfreude“ zu 6, und eine Musikalische Kirchweih zu 8 Stimmen; Passionslieder aber weder hier noch in dem ersten Theile. Nur ein Lied aus diesem zweiten (Nr. 20) ist in das Gothaische Cantional (Th. II. Nr. 40) übergegangen: „O Gott Vater, ich glaub' an dich“, obgleich es seinem Inhalte nach, als Glaubensbekenntniß, von manchen Theologen angefochten wurde, die darin die Schöpfung Himmels und der Erden durch den Vater, die Geburt des Sohnes, dessen Einheit mit dem Vater und dem heiligen Geiste vermisten, während andere ihnen entgegensetzten, das Lied solle ja nicht als Grund des Glaubens dastehen, der allein aus der heiligen Schrift zu schöpfen sei, sondern die Kirche bediene sich seiner zu andächtigem Gesange, und begnüge sich damit, daß, wenn auch nicht der ganze Inhalt des Glaubens, den Worten nach, darin ausgedrückt, er doch, dem Sinne nach, darin enthalten sei. Im dritten Theile, aus welchem kein Lonsag von dem Gothaischen Cantional aufgenommen ist, finden wir deren 22, mit Einschluß der beiden, schon auf dem Titel besonders angeführten zweichörigen Instrumentalsäge, von denen die Stimmbücher bemerken, daß deren erster Chor „auf Geigen, Lauten, und Instrument“, der zweite „auf ein gedacht Orgelwerk gerichtet“ sei, und daß zu den ersten beiden Sagen das Lied „So wie sich fein ein Vögelein“ gesungen werden solle — die Fortsetzung von Martin Rutilius Bußlied „Ach Gott und Herr“ — zu dem andern Luthers „Ein' feste Burg.“ Es scheint, daß Altenburg an dieser Bestimmung, ganz allgemein wie sie ist, sich habe genügen lassen, den Ausführenden anheimgebend, die Stellen selber aufzufinden, wo die Chormelodie dem Instrumentenspiel sich anschließen habe, die denn auch für Denjenigen nicht schwer zu finden sind, der diese Weisen in ihrer ursprünglichen Gestalt, und deren damals gangbaren Abweichungen kennt. In den acht mir vorliegenden Stimmbüchern des dritten Theiles ist mindestens eine Anweisung darüber nicht zu finden. Man könnte glauben, es müsse noch ein neuntes und zehntes Buch von dieser Art, wenigstens eines noch, vorhanden gewesen seyn, das diese Chormelodien, mit den erforderlichen Pausen, und zugleich den bei sechs

---

\*) Es sind folgende: Nr. III. Aus Jacobs Stamm ein Stern so klar. C. Goth. 41.

|  |         |
|--|---------|
| IV. Die gute Mähr, ihr Christenleut.                           | — — 14. |
| V. Ach mein herzliebes Jesulein,<br>Gotts und Maria Söhnelein. | — — 13. |
| VI. Herr Gott nun schließ den Himmel auf.                      | — — 47. |
| VIII. Macht auf die Thor' der Gerechtigkeit.                   | — — 65. |
| IX. Frohlockt und triumphiret.                                 | — — 68. |
| X. Du bist der rechte David, Herr.                             | — — 71. |
| XV. Nun laßt uns singen Gott dem Herrn.                        | — — 24. |

Säßen in den Registern, und zuweilen auch über jenen selbst, nur angedeuteten „Generalbiskant“ oder „Jungferngesang für die Schulumgbelein“ enthalten habe. Ein solches Stimmbuch habe ich nicht auffinden können, glaube auch an dessen Daseyn zweifeln zu dürfen. Die Mehrzahl dieser Gesänge, auch schon der des zweiten Theiles, ist so gesetzt, daß „das Mitsingen eines jeden gottseeligen Christen“, obgleich der Möglichkeit desselben auf den Titeln beider, gleichwie auf dem des ersten Theiles, fortwährend erwähnt wird, doch nicht so leicht thunlich gewesen wäre. Hier, scheint es nun, hat bei einigen derselben der sogenannte „Generalbiskant“ vermittelnd eintreten sollen. Er war keine selbständige, zur Vollständigkeit des Ganzen unbedingt erforderliche Stimme, denn die Stimmenzahl der Gesänge, bei denen er angewendet werden soll, ist angegeben, sie liegt uns in den Stimmbüchern vor, läßt auch bei der Ausführung keinen Mangel empfinden; nur bei den beiden Instrumentalsätzen trat die angedeutete Choralmelodie als neunte, und weil sie zu einem jeden der beiden Chöre sich hören lassen sollte, auch als zehnte Stimme hinzu. Die Bestimmung jenes Generalbiskants, wie es scheint, war aber derjenigen der sogenannten „Capellchöre und Complementary“ bei späteren Consekern gleich, deren Stelle hier nur von dieser einzelnen, durch Mehre im Einklange gesungenen Stimme vertreten wird. Einzelne, besonders nachdrückliche Stellen, vielleicht solche vor allen, welche eben deshalb öfter wiederholt waren in der Betonung, sollten, durch ihn verstärkt, noch mehr hervorgehoben werden, sein Eintritt sollte aber zugleich der Gemeinde ein Zeichen seyn, daß auch sie dem Gesange des Chores sich hier anschließen dürfe, der dadurch also mit dem allgemeinen Kirchengesange in nähere Verbindung trat. Bei den Nummern 7 und 8, einem durchaus liebhaften 4- und 5stimmigen Gesange, fällt eben deshalb der Kinder- und Jungferngesang mit der ganzen Oberstimme auch völlig zusammen, wie es durch deren Bezeichnung mit diesen Aufschriften angedeutet wird. Es ist nicht zu leugnen, daß, wo ein dergleichen Zusammenfallen nicht stattfand, es wünschenswerth gewesen wäre, deutlich über die Stellen unterrichtet zu seyn, wo nach der Absicht des Consekers, der Generalbiskant eintreten solle; aus den angegebenen Gründen scheint jener indeß ein besonderes Stimmbuch für denselben nicht zum Abdruck befördert zu haben, einem jeden die Anordnung der Gesänge nach den ihm zu Gebote stehenden Kräften überlassend. Im Allgemeinen ist von den Sätzen des dritten Theiles nur zu bemerken, daß sich keine Festgesänge darunter befinden, neben den Liedern auch hin und wieder Schrifttexte, motettenhaft behandelt, darin vorkommen, solche sogar, von denen wir glauben mußten, daß sie der musikalischen Behandlung sich entzögen, wie unter andern jener, sogar zu zwei Theilen ausgesponnene: „Wenn du von jemand geladen wirst zur Hochzeit, so setze dich nicht oben an“ 1c. Auch Choralweisen begegnen uns hier, wie im 2ten Theile, als Grundlagen harmonischer Behandlungen. Toner sind vier, dieser zwei, deren jede einmahl in künstlicher Verflechtung ihrer einzelnen Melodiezeilen, und ein zweitesmahl in steter, ungebrochener Folge dem Consaße zu Grunde liegt. Es sind die Melodien der Lieder: „Vater Unser im Himmelreich“ (Nr. 9) und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Nr. 10) beide im Wesentlichen auf gleiche Art durchgeführt, nur daß bei der zuletztgenannten in dem zweiten, über sie gearbeiteten, einfacheren Saße — oder Contrapunkt, wie ihn der Meister in beiden Fällen nennt — nicht, wie in dem gleichen über die erste, die Melodie durchweg von der Oberstimme geführt wird, sondern zwischen dem ersten und zweiten Diskant und dem Tenor getheilt ist, von denen der erste die beiden früheren, der zweite die beiden letzten Zeilen des Aufgesangs führt, dann die erste Zeile des Abgesanges ergreift, mit der zweiten dem Tenore Raum giebt, dem nun der erste Diskant die Schlußzeile abnimmt. Diese Sätze gehören nicht zu den vorzüglichsten

Altenburgs. Seine künstlichere, fugirte Behandlung erinnert nur zu sehr an die Componisten, die nur zusammenfügenden Seher des beginnenden 16ten Jahrhunderts, und steht ihnen dabei doch an Gewandtheit und Tiefinn der Anlage bei Weitem nach; sie macht das innere Leben der Grundweise, ihre harmonische Bedeutung, in keiner Art geltend, sie erscheint vielmehr trocken und verworren. Den einfacheren Sätzen gebricht es dagegen an Ebenmäßigkeit der Anlage. Ohne innere Veranlassung wechseln großartig ausstönende Zusammenklänge mit kleinlicher Verschörfelung, und auch in dem Contrapunkte über die Weise von Luthers Liede: „Vater Unser im Himmelreich“, der dieselbe der Oberstimme allein zutheilt, wird sie nicht einmahl genügend zur Anschauung gebracht, indem sie fast durchgehends von der 2ten Stimme überschritten, und dadurch undeutlich gemacht wird. Nur geistreiche Tonsetzer haben eine solche Undeutlichkeit zu vermeiden gewußt, wenn sie die melodieführende Oberstimme durch eine andere überschreiten ließen; sie haben dann durch die Harmonie ihren Wendungen einen solchen Nachdruck gegeben, daß der in dieser bedeutendere, und nicht der höhere Ton der vor allen hervortretende wurde, der Gang der Melodie also unverkennbar sich geltend machte, so, daß selbst deren Überschreitung als eine Schönheit erscheinen mußte. Nicht so Altenburg; bei ihm ist es immer nur der höhere Ton, der als der melodieführende uns entgegentritt, an ihn verlieren wir den eigentlichen Gang der Grundweise, und am meisten da, wo diese, nur des Wechsels halber, in eine Mittelfstimme eintritt, und die höchste Stimme dann irgend eine unbedeutende Schönckelei hören läßt, die dem unmittelbar vorhergehenden, einfacheren Gange völlig widerspricht. Sätze solcher Art waren am meisten geeignet, neben den schon bestehenden Abweichungen in den Melodien des Gemeinegesanges, auch völlig fremde Gänge noch in sie einzuschwärzen, ja selbst der Lust am Verschörfeln das Thor zu öfnen. Der Hörer, der die Melodie bald erkannte, bald verlor, während sie doch stätig ihren Gang fortwandelte, und nicht, wie in künstlicheren Sätzen, von Zeit zu Zeit nur eine jede ihrer einzelnen Wendungen hervortreten ließ, fand an einem solchen Spiele leicht Behagen, und trat die Willkühr einzelner Tonangegebenden erst ein, so war die Entstellung der Melodien bald die Folge davon. Wir werden sehen, wie auch Altenburgs eigene Melodien durch diese Art seines Tonsatzes in einer Gestalt auf uns gekommen sind, die nicht ihre ursprüngliche war, in der sie, wenn auch dem Sängerkhore, doch dem Gemeinegesange wohl niemahls angehört haben werden.

Es ist schon bemerkt, daß deren zehn aus dem ersten und zweiten Theile des Werkes, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen, sechs Jahre nach Altenburgs Tode, und wenig mehr als 25 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, durch das Gothaische Cantional (1646. 1647) mit ihren Tonsätzen in den Kirchengesang übergegangen waren. Dieses Cantional — dessen Einrichtung und Inhalt wir später am geeigneten Orte betrachten werden — enthält aber außer ihnen noch sechs andere Lieder und Tonsätze \*), die es anderswoher entnommen haben muß, als aus den drei Theilen unseres

\*) Es sind folgende:

|                               |                 |
|-------------------------------|-----------------|
| Th. I.                        |                 |
| Jesu du Gottes Lämmlein       | Nr. 56. S. 226. |
| Th. II.                       |                 |
| Du seyst zu Feld ober zu Haus | 128. — 509.     |
| Lasset die Kindlein kommen    | }               |
| Wohlauf mein Herz             |                 |
|                               | 110. — 420.     |

Wie Wasser solche große Ding' Nr. 109. S. 431.

|                                     |            |
|-------------------------------------|------------|
| Th. III.                            |            |
| Ach du herzlichstes Jesulein,       |            |
| wie gern möcht ich zc.              | 37. — 159. |
| Jesu, du liebstes Herrlein mein zc. | 55. — 239. |

Werkes, vielleicht aus einem der später erschienenen; denn auf die anderen, von Gerber angezeigten Werke Altenburgs scheinen sie, als auf ihre Quelle, nicht zurückgeführt werden zu dürfen. Das nächst-erschienene nach den Kirchen- und Hausgesängen sind, ihm zufolge: „Intraden mit 6 Stimmen, welche zuvörderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind, darin aber auch zugleich eine Choralstimme aus dem Gesangbuche des Herrn D. Lutheri ganz zierlich, deutlich, und vernehmlich von Jedermann kann mitgesungen werden, oder als daß, wenn fünf Personen solche geigen, unter denselben einer, bevoraus der Bassist, die Choralstimme mitsingen kann“. Jene 6 Sätze sind aber für den Gesang bestimmt, und ruhen auf neu erfundenen, nicht älteren Melodien, augenscheinlich können sie also aus dieser Sammlung von (16) Instrumentalsätzen nicht entlehnt seyn, die — nur in etwas mehr eingeschränkter Ausführung — den in dem 3ten Theil der Kirchen- und Hausgesänge zuerst gefaßten Gedanken weiter fortbilden, einem selbständigen Instrumentalsatz eine eben so selbständige Kirchenweise zu gesellen. Die übrigen drei Werke: Adventsgesänge zu 5, 6 und 8 Stimmen, 1621; Weihnachts- und Neujahrgesänge zu 4 — 9 Stimmen, in eben dem Jahre; ein 3ter und 4ter Theil Musikalischer Festgesänge, von deren erstem und zweitem wir nichts aufgezeichnet finden, 1623; — alle diese bezeichnen schon durch ihre Titel ihre Bestimmung vollkommen genau, und einer gleichen gehören alle jene sechs Gesänge nicht an. Woher sie stammen? müssen wir also unentschieden lassen.

Von den acht aus dem ersten Theile der Kirchen- und Hausgesänge in den ersten Theil des Gothaischen Cantionalis übergegangenen Liedern nennt Bebel die Mehrzahl, ihrer sechs, als auch von Altenburg gedichtete \*), wogegen jenes Cantional zwei davon: „Herr Gott nun schließ den Himmel auf“ und: „Macht auf die Thor der Gerechtigkeit“ dem Tobias Kiel zuschreibt, Pastor zu Eischenberge um das Jahr 1618. Diesem werden auch die beiden Lieder: „Frohlockt und triumphirt“ und: „Nun laßt uns singen Gott dem Herrn“ beigemessen \*\*); ja, Clearius ist überhaupt der Ansicht, Kiel sei Dichter aller der Lieder gewesen, die man als Altenburgs zu nennen pflege, dieser habe nur die Weisen dazu gesungen und gesetzt. Mit Sicherheit ist darüber nicht zu entscheiden; wissen wir ja doch nicht einmal, in welchem äußeren Verhältnisse Kiel und Altenburg zu einander gestanden haben! Die Angabe des Gothaischen Cantionalis verdient allerdings einige Rücksicht, allein entscheidend ist sie nicht, am wenigsten aber ist daraus zu folgern, daß, weil sie einige der von Altenburg gesungenen und gesetzten Lieder als von Kiel gedichtet nennt, auch bei allen übrigen zwischen beiden Männern ein gleiches Verhältniß, des Sängers und Setzers von der einen, des Dichters von der andern Seite, stattfinden müsse. Ja, man möchte eher daraus schließen, daß, wo über jenen Sätzen ein fremder Dichter nicht ausdrücklich genannt sei, alle drei Gaben in dem Manne sich vereinigt hätten, dessen Name darüber stehe. Jene Angabe dürfte überhaupt nur als eine Berichtigung der Voraussetzung erscheinen, daß Altenburg, in dessen Kirchen- und Hausgesängen alle zuvor genannten Lieder zum erstenmale uns begegnen, deshalb auch als Dichter von ihnen allen anzusehen sei.

\*) Liederhistorie, I. S. 48. 49. Nur die Lieder: „Ach mein herzlichstes Jesulein, Gottes und Marien Söhnelein“, und „Die gute Währ, ihr Christenleut“ sind dort nicht von ihm genannt, auch wird unter diesen das letzte von dem Gothaischen Cantional dem Tobias Kiel zugeschrieben.

\*\*) Bebel a. a. D. II. 41.



Freilich nennt ihn jenes Werk bei keinem seiner Lieder als solchen, auch preist ihn dessen Vorrede nur als einen „dem der grundgütige groſſe Gott 1c. ein singulare talentum musicum verliehen, daß er liebliche Muteten bisanhero gestellet, dadurch der Gemeine des Herrn, unseres Gottes, ganz nutzbarlich gebient wird“, wie denn auch die angehängten Lobgedichte nur über seine Gaben als Tonkünstler sich ergehen. Wir lassen jedoch alle diese Zweifel, die wir nicht befriedigend zu lösen vermögen, dahingestellt seyn, und bemerken nur, daß in der Meinung seiner Zeitgenossen, und seiner unmittelbaren Nachwelt, Altenburg nicht allein des Rufes als Sänger und Seher, sondern auch als Dichter genoß. Wegel schreibt ihm (a. a. D.) noch vier andre Lieder in dieser Eigenschaft zu:

1. Gläubiges Herze, freu dich heut 1c.
2. Maria kommt zur Reinigung 1c.
3. Was Gott thut das ist wohlgethan,  
kein einig' Mensch ihn tadeln kann 1c.
4. Verzage nicht, o Häuflein klein 1c.

wobei er jedoch im Irrthum gewesen seyn wird. Denn das zweite derselben gehört ursprünglich Ludwig Helmbold an, dem es Joachim von Burgk sang und setzte, — wenn nicht etwa ein gleich anhebendes von Georg Keymann und Johann Eccard gemeint ist — das 3te steht im Gothaischen Cantional (Th. II. Nr. 85) unter C. Gramers, das 4te eben da (Nr. 64) mit der Aufschrift „Incerti“, die Quelle des ersten endlich hat von mir nicht aufgefunden werden können; wie denn in den drei ersten Theilen von Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen keines derselben enthalten ist. Das letzte wird jetzt gewöhnlich, vielleicht mit größerem Rechte als unserem Altenburg, dem Könige Gustav Adolf von Schweden zugeschrieben; es soll 1632 zuerst gedruckt seyn, mit der Überschrift: „Herzfreudiges Trostliedlein auf das von der evangelischen Armee in der Schlacht bei Leipzig am 7. Sept. 1631 geführte Kriegslosungswort: Gott mit Uns; heißt Gustav Adolpfs Feldliedlein“; der fromme König soll es auch in der letzten Betstunde vor der Schlacht bei Lützen gesungen haben.

Doch, wir haben uns hier nur nebenher mit Altenburgs Dichtergabe zu beschäftigen, und begnügen uns mit der Voraussetzung, daß sie ihm doch nicht ganz werde abzuspochen seyn, da sich mindestens eben so viel dafür als dagegen anführen läßt; so daß wir ihn, wie Melchior Frank, wohl in einigen Fällen für einen dreifach Begabten werden halten dürfen.

Von seinen Melodien, die ihm bisher von Niemand streitig gemacht worden sind, tönen noch drei in unserm Kirchengesange nach. Sie tönen nach; denn mit Recht können wir nicht sagen, daß sie bis auf uns sich fortgepflanzt hätten. Die unter uns fortlebenden sind nicht die Melodien, wie Altenburg seiner Oberstimme sie zutheilte, sie dürfen auch nicht einem Reiz verglichen werden, daß, einem fremden Boden eingepflanzt, nach dessen Beschaffenheit sich verschieden entwickelt hätte. Es sind Singweisen — zwei darunter mindestens — wie sie der Zuhörende aus dem Zusammenklange aller Stimmen liebhafter Tonsätze heraus vernimmt, deren Glieder (bei dem häufigen Überspringen werden der Oberstimme) bald durch die eine, bald die andere der zusammentönenden Stimmen bildend, jenachdem diese die höhere oder kenntlichere ist, Wendungen aber, die in der Harmonie verrauschen und undeutlich werden, auf seine Weise ergänzend, und das Ganze dann in dieser Gestalt weiter tragend. Der Sänger dieser Lieder, der, nach der Aufschrift seiner Kirchen- und Hausgesänge, jeden gottseligen Christen zum Mitsingen einlud, wird sich nicht beschweren dürfen, wenn

seine nach öfterem Hören wirklich miteinstimmenden Pfarrkinder sich nicht an die von ihm gemeinte Singweise der Oberstimme, sondern an das von ihnen als Melodie wirklich Vernommene hielten. Wie durch solches Herausgehören und Ergänzen jene, in unsern Kirchen nachtönenden Singweisen entstanden sind, und (erklärlicher Weise) manche Abweichungen bei denselben; in welcher Art sie auf Altenburgs ursprünglichen Tonsätzen beruhen, zeigt sich am deutlichsten an dem, sei es nun von Tobias Kiel, sei es von Altenburg, gedichteten Liede über Simeons Scheidegesang:

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf \*),  
 mein' Zeit zu End' sich neiget;  
 Ich hab' vollendet meinen Lauf,  
 daß sich mein' Seel' sehr freuet!  
 Hab' genug gelitten, mich müd' gestritten,  
 Schick' mich fein zur ew'gen Ruh;  
 Laß fahren was auf Erden,  
 Will lieber selig werden!

Aus dem ersten Theile von Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen ging es in das Gothaische Cantional mit seines Sängers Melodie und Tonsatz über; von hier aus wohl entlehnte es (1704) Freilingshausens Gesangbuch (Nr. 748) und behielt es in seiner späteren vollständigen Ausgabe von 1741 (Nr. 1372) mit einer Singweise, wie sie im Verlaufe der Zeit, ihren Hauptzügen nach, an dem Orte der Herausgabe durch Herausgehören sich festgestellt hatte. Aber auch in die nähere und fernere Nachbarschaft des Sängers und Setzers war sie hinübergetönt, nach Mühlhausen, Leipzig, Berlin; wie sie nun dort, immer auf gleichen Grundzügen beruhend, doch im Einzelnen sich verschieden gestaltet habe, immer an Stellen abweichend, wo die melodischen Wendungen in der Harmonie verschwammen, lehrt uns das Freilingshausensche Gesangbuch, das Mühlhauser Melobienbuch, das Schichtsche und Kühnau'sche Choralbuch \*\*).

\*) Beispiel Nr. 33.

\*\*) Mühlhauser Melobienbuch, 215. Herr Gott nun schließ den Himmel auf.

Abweichungen:

Schicht. 230.

Kühnau.

Freilingshausen 1372.

Schicht,

Kühnau und Freilingshausen.

Die zweite dieser Melodien ist die jenes, von den Glaubenslehrern angefochtenen, durch des Dichters Vertheidiger dennoch aufrecht erhaltenen Liedes:

Herr Gott Vater ich glaub' an dich \*)  
 daß du habest erschaffen mich;  
 Hilf daß ich solche Wohlthat dein  
 stets rühm' und preiß in der Gemein,  
 Und möge dich recht Vater nennen,  
 In Lieb' und Leid herzlich bekennen!

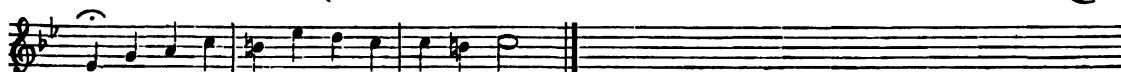
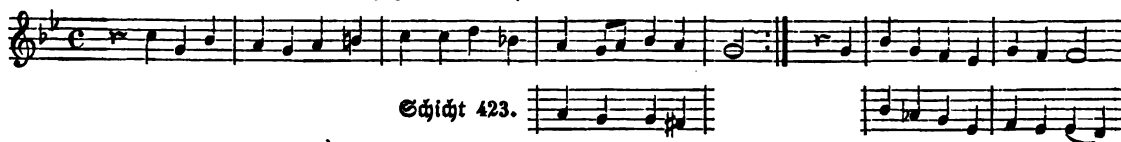
Hier wechseln in dem achtstimmigen Tonsatz Altenburgs die Zeilen der Melodie zwischen den Oberstimmen zweier 4stimmigen Chöre gleichen Umfanges, so daß eine jede derselben einmahl mindestens in jedem beider Chöre erscheint. Wo diese aber zusammentreffen, wird die Hauptstimme auch oft von der höchsten des anderen Chores überschritten, und da bei der Wiederholung der Zeilen die beiden Chöre meist nur mit dem Gesungenen wechseln, und also das zuvor schon Vernommene nur an anderer Stelle erklingt, so konnte der Hörer auch allein an das sich halten, was der Stimmlage zufolge, am hellsten und deutlichsten in sein Ohr drang. Wie auf diesem Wege zu Mühlhausen diese Melodie im Gemeinegesange sich gebildet habe, zeigt uns das dortige Melodienbuch. Keiner hat sie zu Leipzig sich erhalten; Schicht's Choralbuch giebt sie fast ganz ihrer ursprünglichen Gestalt übereinstimmend, und daß er sie nach Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen sollte hergestellt haben, ist nicht wahrscheinlich, da unter den für seine Arbeit benutzten Quellen dieses Werk nicht mit genannt ist.

Endlich begegnet uns in Schicht's Choralbuch noch Altenburgs Weise zu dem Predigtliede:

Jesu du Gottes Lämmelein \*\*),  
 wie tief sind unsre Wunden!  
 Laß durch dein Wort triefen darein  
 dein Blut zu dieser Stunden.

Auch in dem Tonsatz über diese Melodie wurde die Hauptstimme von der zweiten zuweilen überschritten, ohne indeß in ihren Wendungen dadurch unkenntlich zu werden. Sie hat sich also auch in größerer Reinheit erhalten können, als die beiden zuvor betrachteten, nur daß die Folgezeit ihr all-

M. M. B. 81. Herr Gott Vater ich glaub' an dich.



Auf einzelne Melismen ist bei diesen Abweichungen nicht weiter gerücksichtigt.

Jesu, du Gottes Lämmelein. Schicht 818.



\*) Beispiel Nr. 34.

\*\*) Beispiel Nr. 35.

gemach abgestreift hat, was, ihren Grundsätzen zufolge, der kirchlichen Würde mißziemend erschien, die Melismen und den rhythmischen Wechsel.

Altenburg steht in seinen einfacheren Sätzen auf dem eigentlichen, seinen Gaben angemessenen Gebiete seiner tonkünstlerischen Wirksamkeit. Die meisten derselben sind, Melodie wie Behandlung, von anziehender Frische, ausgezeichnet durch Regsamkeit der Stimmen, Mannichfaltigkeit der Ausweichungen, enges Anschließen an das Gedicht, woraus nicht minder die Vermuthung, daß auch dieses das seinige seyn werde, hervorgeht. In den rhythmischen Formen seiner Weisen gehört er ganz dem sechzehnten Jahrhunderte an, namentlich durch den rhythmischen Wechsel; nicht so in den tonischen. Es ist vergebliche Mühe, seine Sätze auf die kirchlichen Tonarten zurückführen zu wollen; man wird nicht einen der wesentlichen Züge derselben in ihnen wiederfinden, namentlich stellen die auf den Grundtönen G und E beruhenden lediglich unser Gdur und Emoll dar. Der Geist jener älteren Tonarten lebt in ihm nicht länger fort, darum hat er auch in ihnen Neues nicht geschaffen, und eben daher mag es auch rühren, daß er als Seher früherer, auf ihnen beruhender Melodien, bei künstlicher Durchführung derselben, trocken und verworren, bei einfacheren Sätzen unerfreulich ist. Bei den einen wie den anderen führt er uns fast nur in jene ältere Zeit zurück, in der das Verständniß der harmonischen Bedeutsamkeit der Tonarten eben nur aufzudämmern begann; und dabei haben doch die Tonsätze jener Zeit, durch die hoffnungsreiche Ahnung einer tieferen Entwicklung, durch ihren sinnreichen Bau, den entschiedensten Vorzug vor den seinigen, die nur als verhallende Nachklänge seiner Vorzeit erscheinen. Sinnreich ist er dagegen in seinen Instrumentalsätzen, denen er Choralmelodien gesellt. Schon als Gesang heben diese letzten sich heraus vor dem bloßen Spiele, und wo dieses in zwei Chöre sich sondert, die durch die Tonfarbe des angewendeten Werkzeugs bereits unterschieden sind, während der stetig und gleichen Klanges fortgehende Gesang bald an den einen, bald den andern Chor sich lehnt, und fast wie zufällig nur durch ihren selbstständigen Wechselreigen entfaltet wird, da bricht der Meister in der That die Bahn für einen neuen Schmuck des Gottesdienstes, und kündet lebendig und wesentlich die Richtung der Folgezeit an. Eben dieses müssen wir von ihm sagen, wenn wir den neuen Kreis von Ausweichungen betrachten, in welchem die von ihm gesungenen neuen Melodien schon an sich, bestimmter und schärfer aber noch durch die ihnen gegebene Harmonie sich bewegen, in deren Führung kaum ein Anklang mehr der altkirchlichen Modulationen vernommen wird, während Altenburg doch den aus der älteren Volksweise stammenden wesentlichen Bestandtheil, den rhythmischen Wechsel, lebendig ergreift, und mit Freiheit wie innerem Verständnisse damit schaltet. Deshalb, und wegen der dadurch bedingten Gestalt seiner melodischen Wendungen, stellen wir ihn an diesen Ort, zu den Meistern, die uns Nachklänge des 16ten Jahrhunderts darbieten; neben lebendig forttönenden, auch farblos verhallende, während Klänge neuer Art, die aus ihnen sich losringen, zugleich den Anbruch einer neuen Zeit uns andeuten.

Kürzer dürfen wir uns fassen über **Bartholomäus Gelder**, Altenburgs Zeitgenossen. Er war zu Gotha geboren, in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts; seine früheren Verhältnisse sind unbekannt. Wir finden ihn zuerst als „Schuldiener“ zu Friemar, einem Dorfe in der Nähe von Gotha, von wo aus er am 29sten September 1614 sein, wahrscheinlich frühestes, Werk „dem Diaconus und dem Hofgerichtsadvokaten zu Coburg, Johann Aldenburg, dem Eltern und dem

Jüngern“ zueignet. Er hat es überschrieben: „Cymbalum Genethliacum, das ist, Funfzehn Schöne Liebliche und Anmuthige New-Jahrs vnd Weinacht-Gesänge, neben einem Corollario dreyer anderer Melodoyen mit 4, 5 und 6 Stimmen, nach jehiger art componiret, mit lateinischen vnd deutschen Texten gezieret, vnd in Druck verfertigt, durch Bartholomaeum Helderum, Gothanum.“ Gedruckt ist es „zu Erfurdt, durch Martin Wittel, wonhaft zum gülden Engel, gegen der Weimargassen.“ In der Zuschrift bezieht sich der Verfasser auf Thessalonicher I, 5: „Seid allezeit fröhlich, betet on unterlaß, vnd seyd danckbar in allen dingen, denn das ist der wille Gottes in Jesu Christo an euch“, und bemerkt, daß diese Worte freilich auf die ganze Zeit unseres Lebens gerichtet, doch insonderheit von der heiligen und gnadenreichen Zeit des Weihnachtsfestes zu verstehen seyen. Diese habe man aber nicht allein in den Kirchen, sondern auch daheim in den Häusern, und wo fromme Christen zusammenkommen, in diesem Sinne zu begehen (Ephes. V, 19). Deshalb sei die alte Gewohnheit zu loben, daß man um diese Zeit das neugeborne Christkindlein auch auf den Gassen mit fröhlichen Lobliedern anfinge und preise, und also das neue Jahr in rechter christlicher Fröhlichkeit anfahe. Deshalb habe er „zu einem sonderbaren exercitio pietatis, auch bißweilen ad recreationem animi“ diese seine neuen Jahrgesänge gesetzt. Die Gesänge der gottseeligen Alten zu diesem Zwecke seien zwar nicht zu verachten, noch zu verwerfen; indeß sei die Natur des Menschen „sec. Plinium lib. XVII. cap. 10 novitatis avida, zur newerung begirig“, deshalb glaube er mit seinen Liedern, da ihrer Art seit etlichen Jahren nichts in öffentlichen Druck ausgegangen sei, vielen cantoribus und andern andächtigen frommen Christen einen Dienst zu erweisen. — Der 4-, 5-, 6stimmigen Sätze dieses Werckens sind je fünf; die drei Sätze der Beigabe gehören zusammen, sie bilden drei Theile des für sechs Stimmen gesetzten 84sten Psalmes: „Wie lieblich sind deine Wohnungen 1c.“ Die Neuheit, die „jehige Art“ des Gesanges, welche der Meister diesen Tonsätzen nachrühmt, hat man nicht von einer seit dem sechzehnten Jahrhundert nicht vorgekommenen, in diesem Sinne neuen Sechseise zu verstehen. Sie sind neue Erfindungen Helders in der schon vor ihm beliebt gewesenenen „Art der welschen Villanellen“, in deren Nachahmung die Deutschen der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zuerst den Italienern näher traten, und die noch geraume Zeit in das 17te Jahrhundert hinein sich fortpflanzte. Die Mehrzahl dieser Gesänge ist ionischer Tonart, frisch und heiter; fast durchgängig gehen die Stimmen Ton gegen Ton miteinander fort, und die fünf- und sechsstimmigen unterscheiden, neben der größeren Stimmenfülle, sich nur dadurch von den vierstimmigen, daß bei ihnen hin und wieder die Gelegenheit benützt ist, zwei abgestufte Chöre nebeneinander zu stellen, um des Gegensatzes und der Mannichfaltigkeit willen. Für kirchlichen Gebrauch war, der Widmung zufolge, dieses Wercken ursprünglich nicht bestimmt, sondern für festlich-fröhliche häusliche Feier der Weihnachtszeit, auch habe ich keinen der Gesänge desselben später in einer kirchlichen Sammlung wiedergefunden. Ihm schließt sich, sechs Jahre später, ein zweites, umfangreicheres an, 1620 zu Erfurt gedruckt, in Verlegung Martin Spangenberg's, aus dessen Aufschrift wir lernen, daß der Meister nunmehr seine Schulstelle zu Friemar verlassen hatte und Pfarrer zu Rembstädt geworden war. Diese Aufschrift lautet: „Cymbalum Davidicum, das ist, Geistliche Melodoyen und Gesänge, auß den Psalmen Davids mehrentheils genommen, zu Beförderung Göttlichen Namens Ehre, der Christlichen Kirchen Zierde, und Erweckung herglicher Freude, mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt und in Druck verfertigt 1c.“ wo dann Name und damaliger Beruf des Verfassers folgen. Das

Werk enthält 25 Sätze; nur einer unter ihnen, von zwei Theilen zu 5 Stimmen, ist ein liebhafter, und später in das Gothaische Cantional (III. 38), jedoch nur zur Hälfte, übergegangen,

„Ach Gott, wie schnöb' und ganz vergänglich ist“,

die übrigen 24 sind, bis auf zwei, aus Sirach\*) entlehnte, aus den Psalmen gewählt; die beiden ersten, zusammengehörenden, aus dem ersten Psalm zu acht, alle übrigen (mit Einschluß der Sätze aus Sirach) zu sechs Stimmen. War in Helters früherem Werke das Liebhaftige überwiegend, die Motettenart nur eine Zugabe, so finden wir hier das umgekehrte Verhältniß; diese letzte waltet entschieden vor, wie es denn nicht anders seyn kann, wo die Aufgaben des Sazes unmittelbar aus den Worten der heiligen Schrift entnommen sind, diese müßten denn, wie bei Melchior Frank, deklamatorisch behandelt seyn. Außer diesen beiden geistlichen Werken nennt uns Walter nur noch ein drittes, das Vater Unser nebst dem 103ten und 124sten\*\*) Psalm, nach ihren gewöhnlichen Melodien in contrapuncto colorato mit 4 Stimmen gesetzt, zu Erfurt in Quart gedruckt, und dem Grafen zu Gleichen, Johann Ludwig, und dessen Gemahlin gewidmet. Mem Vermuthen nach enthält dieses Werk contrapunktische Ausführung über die Singweisen der drei Lieder: Vater Unser im Himmelreich; Nun lob' mein Seel' den Herren; Wo Gott der Herr nicht bei uns hält; da ihrer gewöhnlichen Melodien gedacht wird, was nur auf bekannte Singweisen gebräuchlicher Lieder sich beziehen kann. Aus eigener Anschauung kenne ich diese Sätze nicht, die aber wahrscheinlich mit denen Altenburgs, der zwei von den genannten Melodien ebenfalls behandelte, auf gleicher Höhe stehen werden.

Außer den genannten Sammlungen geistlicher Tonsätze Helters ist weder von anderen Werken dieses Meisters noch von seinen Lebensumständen uns etwas aufgezeichnet. Nun giebt uns aber das Gothaische Cantional, vornehmlich in seinen ersten beiden Theilen, eine nicht unbeträchtliche Anzahl geistlicher Lieder und Melodien unter seinem Namen; 20 im ersten, 33 im zweiten, eines im 3ten Theile, zusammen 54, die schon für sich allein ein Liederbuch von mäßigem Umfange, etwa wie das Psanders im 16ten Jahrhunderte, gebildet haben würden. Von einem solchen ist uns aber nichts bekannt, und wir dürfen daher wohl voraussetzen, daß er, um die Zeit der ersten Herausgabe jener schätzbaren Sammlung für die Kirchen-, Stadt- und Landschulen seines Vaterlandes, eben jenen Beitrag geliefert habe. Denn das Gothaische Cantional war zum großen Theile bestimmt, wie sein Inhalt zeigt, Melodien und Tonsätze aus Thüringen stammender, oder doch dort thätiger Meister aufzunehmen — Eccard, Joachim von Burgk, Melchior Frank, Altenburg u. a. Daraus wäre wiederum zu folgern, daß Helder, um 1646, wo das Gothaische Cantional zuerst erschien, vielleicht noch 1652, wo es neu wieder aufgelegt wurde, noch am Leben gewesen sei, seine Wirksamkeit also bis gegen die 2te Hälfte des 17ten Jahrhunderts, oder wohl auch einige Jahre darüber hinaus sich erstreckt habe. Wir lassen dies, als eine nur wahrscheinliche Folgerung, dahin gestellt seyn, da sonst kein erheblicher Umstand weiter daran zu knüpfen ist.

\*) Nr. 10. (Sirach 26.) Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat, des lebet er noch eins so lange u.

Nr. 19. (Sirach 25.) Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und den Menschen wohlgefallen: wenn Brüder eins sind, und die Nachbarn sich lieb haben, und Mann und Weib sich wohl mit einander begeben.

\*\*) Bei Walter und Gerber, der ihm hier unbedingt gefolgt ist, steht der 123ste. Es wird jedoch, wenn hier nicht etwa — was nicht wahrscheinlich ist — Lobwasser'sche Lieder gemeint sind, wohl der 124ste seyn, über den es ein allbekanntes Lutherisches Lied giebt.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Mein Helder war nicht Sänger und Seger allein, er soll auch geistlicher Liederdichter gewesen seyn. Weel \*) nennt uns 13 Lieder als von ihm herrhrend auf den Grund der Angaben des Coburger Gesangbuchs von 1655; Lieder, die ihm auch das Gothaische Cantional zuschreibt, ohne ihn jedoch dabei ausdrücklich als deren Dichter zu nennen \*\*). Von deren Melodien waren auch mehre noch um den Anfang des 18ten Jahrhunderts, in Gotha mindestens, in Gebrauch; wir zählen deren sechs, und haben außerdem noch die Weisen zweier anderen Lieder zu nennen, die das osterwhnte Cantional ebenfalls giebt, deren Weel aber als Dichtungen unseres Meisters nicht gedenkt. Wir finden diese Singweisen in dem, von dem Herzogl. Gothaischen Capellmeister zum Friedensstein, Christian Friedrich Witt, zusammengestellten, mit einer Vorrede des Consistorialraths und Oberhofpredigers Albrecht Christian Ludwig zu Gotha am 8ten November 1715 herausgegebenen „Neuen Cantional mit dem Generalbaß“, und es sind folgende †):

- 1.) Das Jesulein soll doch mein Trost ic.
- 2.) Du starker Held, Herr Jesus Christ ic.
- 3.) Ich freue mich im Herren ic.
- 4.) In großer Kraft Herr Jesus Christ ic.
- 5.) O trautes liebes Jesulein ic.
- 6.) Wir danken dir, Herr Jesu Christ ic.
- 7.) Auf meinen Herren Jesum Christ ic. ††)
- 8.) Herr wie du willst, so schick's mit mir ic.

Von diesen Melodien erscheinen die zuerst, und an der dritten Stelle genannte noch in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nr. 1128. 1268), das zwar auch noch das Lied der 5ten, und noch ein anderes: „Dich bitt ich trautes Jesulein“, jedoch ohne ihre Singweisen aufgenommen hat (Nr. 81. 161). Noch

\*) S. 407. Th. I. Hymnopoecographia.

\*\*) Es sind folgende:

- 1.) Cant. Goth. III. 38. Ich Gott, wie schn und ganz vergänglich ic.
- 2.) — — I. 21. Das Jesulein soll doch mein Trost ic.
- 3.) — — — 61. Der Engel zu Maria kommt ic.
- 4.) — — — 48. Dich bitt ich trautes Jesulein ic.
- 5.) — — — 69. Du starker Held, Herr Jesu Christ ic.
- 6.) — — — 71. Gott sei gedankt durch Jesum Christ ic.
- 7.) — — II. 17. Ich freue mich im Herren ic.
- 8.) — — I. 75. In großer Kraft, Herr Jesus Christ ic.
- 9.) — — — 93. O heil'ger Geist, ewiger Gott ic.
- 10.) — — — 104. O Lämmlein Gottes, Jesu Christ ic.
- 11.) — — — 11. O trautes liebes Jesulein ic.
- 12.) — — — 112. Send' uns, o Herr, die Engel dein ic.
- 13.) — — — 3. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Himmel kommen bist.

†) S. Nr. 2. 5. 7. 8. 11. 13 der voranstehenden Anmerkung. Diese Melodien stehen Seite 38. 82. 225. 88. 39. 6. des Witt'schen Cantionals. Übrigens ist der Lieder hier nicht gedacht, für die dort andere, ältere oder neuere, Melodien nur in Bezug genommen werden, und die keine eigenen haben.

††) Nr. 7 steht unter Nr. 51 Th. II. des Gothaischen Cantionals: S. 175 des Witt'schen. Nr. 8 Th. II. Nr. 87 Cant. Goth. und S. 371 des Witt'schen.

bis in den Kirchengesang unserer Tage tönen zwei davon hinein, die erste und die siebente, die uns auch in Schichts Choralbuche begegnen (Nr. 468. 539) \*).

Mehr noch als Altenburg stellt Helber nur als Nachklang des 16ten Jahrhunderts sich dar. Daß er nicht mehr zu den Meistern desselben gehöre, ist höchstens an dem Verblaßteyn der kirchlichen Modulationen in seinen Tonsätzen zu erkennen; wir dürfen es in der That so nennen, denn wesentliche Züge der kirchlichen Tonarten erscheinen noch in Helbers Singweisen und Harmonieen, aber von dem Geiste derselben sind beide nicht mehr lebendig durchhaucht, es sind nur Erinnerungen an früher Dagewesenes, die sich geltend machen, das Bilden und Schaffen beruht schon auf einer anderen Grundlage. Der rhythmische Wechsel aber ist noch unverändert in vielen dieser Melodieen belebende Grundform, sie neigen sich darin überwiegend zu dem Volksmäßigen hin. Meist alle haben etwas Schwungvolles, Entschiedenes, wenn ihnen auch jene geheimnißvolle Weihe abgeht, durch welche die Singweisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung alle späteren übertreffen, und das eben in der innigen Verschmelzung des Altkirchlichen in der Tonart, und des Volksmäßigen im Rhythmus beruht. Die Harmonieen sind einfach, rein; da Sänger und Seher hier Einer sind, die Melodieen auch nicht auf eine tiefere innere Entfaltung hinweisen, so drücken jene vollkommen aus, was in diesen lebt. Zuweilen wird man durch sie an die Seher der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts seit Lucas Psander erinnert, in jener Höhe der Zusammenklänge, denen die Terz mangelt, selbst da, wo sie den Unterhalbtönen darstellen würde vor den vollen Tonschlüssen, was um so auffallender wird.

In der Gestalt, welche diejenigen der Melodieen Helbers, die bis zu uns herüberdönen, nun an sich tragen, wird man schwerlich noch Etwas von dem erkennen, das sie um die Zeit ihres Entstehens auszeichnete. Denn beruhte dieses vor Allem in ihrem Rhythmus, so ist eben dieser unter den Händen ihrer späteren Bearbeiter verloren gegangen, in eben der Art wie bei Franks und Altenburgs Singweisen. Man hat willkürlich den dreitheiligen Takt in den geraden verwandelt, als widerstrebe jener der kirchlichen Würde; im Widerspruche damit hat man aber auch wohl das Umgekehrte gethan, namentlich in vielen Fällen den rhythmischen Wechsel auf Itheiligen Takt zurückgeführt. Wendungen der Melodie, die durch Töne geringerer Geltung gebrängter, belebter erschienen, hat man, um Gleichmaaß und Übereinstimmung im Fortschritte des Gesanges zu erhalten, durch verdoppelte Dauer ihrer Glieder gedehnt und schleppend gemacht, sie alles kräftigen Schwunges beraubt. Wie die genannten Meister selber nur Nachklänge ihrer Vorzeit waren, so sind ihre Weisen unter uns auch nur ein schwacher Nachhall dessen geworden, was sie um ihre Zeit gewesen.

Die geistlichen Lieder der schlesischen Dichterschule, die um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu blühen begann, fanden ihre Sänger und Seher meist außerhalb ihres Vaterlandes, in Thüringen, Sachsen, Brandenburg; sie werden uns da begegnen, wo wir mit den in diesen Landen thätigen Meistern uns beschäftigen. Nur einen schlesischen Tonkünstler haben wir hier zu nennen, der aber auch die drei Gaben des Dichters, Sängers und Sehers in sich vereinigte. Es ist **Matthäus**

---

\*) S. die ursprünglichen Melodieen und Helbers Tonsätze über dieselben Nr. 36. 38 der Beispiele, besgl. Nr. 37 die des Liedes „Ich freu mich in dem Herren“.



**Apelles von Löwenstern.** Er war am 20sten April 1594 zu Polnisch Neustadt im schlesischen Fürstenthume Oppeln geboren, der Sohn eines dortigen Sattlers, und zeigte sich schon frühe für die Konkunft vorzüglich begabt, doch auch nicht ohne Geschick für das Geschäftsleben, noch unempänglich für höhere Bildung. So gelang es ihm allgemach über seinen anfänglichen Stand sich hinauszuschwingen. Um 1625 finden wir ihn als fürstlich Bernstadt'schen Rentmeister, und Chori musici Director: ein Jahr später, 1626, als Präses der fürstlichen Schule zu Bernstadt; 1631 schon als fürstlichen Rath, Sekretarius, und Cammerdirector. Dann trat er in die Dienste Kaiser Ferdinand des 2ten und des 3ten, deren letzter ihn in den Adelsstand erhob; endlich sehen wir ihn als Staatsrath des Herzogs Carl Friedrich zu Münsterberg in Dels, Bruders seines früheren Herrn, des Herzogs Heinrich Wenzel zu Bernstadt. Als solcher starb er, ein Jahr später als sein Fürst, nach schweren Leiden am Podagra, zu Breslau am 11ten April 1648, in seinem bis auf wenige Tage vollendeten 54sten Jahre.

Er dichtete, sang und setzte dreißig geistliche Lieder. Sie finden sich alle in einem zu Breslau in der Buchdruckerei der Baumannschen Erben daselbst gedruckten Gesangbuche: „Vollständige Kirchen- und Hausmusik“, der Fortführung eines, unter gleichem Titel zuerst in Görlitz 1611 gedruckten, über das wir später ausführlich zu berichten uns vorbehalten, wenn uns die kirchlichen Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts beschäftigen werden. Diese Lieder bilden dort unter der allgemeinen Bezeichnung „Apelles-Lieder“ einen besondern Abschnitt. Ein Theil derselben verbreitet sich über die Wahlsprüche der fürstlichen Personen der Höfe zu Dels und Bernstadt, und der ihnen verwandten und verschwägerten aus den Häusern Liegnitz und Brieg, mit denen der Dichter in näherer, persönlicher Berührung stand; die andern sind mannichfachen Inhalts, Festlieder, Psalmlieder, Lobgesänge, Morgen- und Abendlieder, u. s. w. Ein Nachwort ihres Urhebers, „an den guthertzigen Leser“, jedoch ohne dessen Unterschrift, ist ihnen angehängt. Der Dichter sagt darin, er sei niemals Willens gewesen, die vorangehenden Oden und Gedichte an den Tag zu geben, sie seien ihm jedoch von guten und vornehmen Freunden über seinen Willen, gleichsam aus den Händen gewunden worden, eben zu einer Zeit, wo er sich unpäßlich befunden, und außer Stande gewesen sei, sie zu übersehen, und zu verbessern, wo es etwa Noth gethan habe. So habe er sie denn verbleiben lassen müssen, wie sie aus der Feder gefallen seien, ohne Anlegung der andern Hand. Während er nun bittet, das Unvollendete deshalb zu entschuldigen, warnt er andrerseits wieder, ihn, was die Prosodie betreffe, nicht ohne Prüfung zu verurtheilen, und lieber vorauszusetzen, daß das Geschehene eine dem Leser verborgene Ursache habe. Hohen Geist, prächtige Art der Rede, dürfe dieser hier nicht suchen; in geistlichen Dingen beliebe dem Dichter so zu schreiben, daß es von Gelehrten, und den viel zahlreicheren Ungelehrten verstanden werden könne. Die Melodien seien meist auf schlecht Choral gerichtet, womit sie insgemein besser zu fassen seyn möchten; wie denn hierunter, und mit dem ganzen Werklein nicht Kunst, Ehre, und Ansehen gesucht würden — dessen der Dichter weder achte, noch sein vornöthen habe — sondern einzig und allein die Ausbreitung Göttlicher Ehre, und Erbauung seiner Kirche und ihrer Glieder.

Von den dreißig Liedern unseres Dichters sind nur drei ohne Melodien, das 7te, 13te und 30ste. Das erste dieser drei wird auf die Melodie des 5ten verwiesen, das zweite mit der Überschrift „Amphibrachische Cymbal, darinnen die erste Strophe von Anapästischen Versen“ scheint überall nicht

für Gesang bestimmt gewesen zu seyn, würde auch für den der Gemeinde sich kaum geeignet haben \*); das letzte, rein polemischen Inhalts, „wider die Midas Gesellen, so von lieblicher Harmonie und Geistlichen Psalmen ohne Verstand reden“, und bezeichnet als „iambische Ringel-Ode, darinnen alle Strophen aus der ersten genommen, und wiederum in die letzte, als in einen Ring, zusammen gefaßt werden“, wie es überhaupt nicht darauf Anspruch macht, ein kirchliches zu seyn, kann des Gesanges gar wohl entrathen. Dagegen hat das 8te zwei Melodien, eben so das aus 3 Abtheilungen bestehende 18te für seine beiden ersten, das 20ste und 22ste; das 15te hat sogar deren vier. Es ist das Lied: „Jesu meine Freud und Sonne“, Nachbildung des vorangehenden lateinischen, rhythmisch-metrisch gesetzten: *Jesu meum solatium*; seiner ersten und zweiten Strophe, seiner dritten, der 4ten, 5ten und 6ten, und endlich der siebenten, ist eine besondere Melodie zugetheilt, doch klingen alle diese einander an. Die Mehrzahl der Singweisen aller Lieder bewegt sich in geradem Takte, doch kommt auch der dreitheilige in acht Fällen vor (in der Melodie des ersten Lieder, in der ersten für das 8te, in der des 11ten, 12ten, des 2ten Abschnitts des 15ten, des 24ten, 27ten, 29ten), in drei Fällen wechselt er mit dem geraden (in der Weise des 3ten und 4ten Abschnitts des 15ten, und in der des 16ten Lieder), endlich begegnen wir in fünf Fällen auch rhythmischem Wechsel (in den Melodien des 4ten, 14ten, 17ten Lieder, in der ersten für das 20ste, und der 2ten für das 22ste). Zuweilen erscheint derselbe da, wo es die Absicht des Dichters und Sängers war, ein von ihm gewähltes antikes Maaß auch in dem musikalischen Rhythmus treu darzustellen; so in der Melodie des 14ten, „*Jesu meum solatium*“, das er ausdrücklich: „*Hymnus metro-rhythmicus*“ überschrieben hat; so in der des 17ten, des bekannten herrlichen Bettliedes: „Christe du Beistand deiner Kreuzgemeinde“, wo die sapphische Strophe durch ihn anschaulicher hervortritt. In den übrigen Fällen ist eine ähnliche Beziehung nicht vorhanden, und der rhythmische Wechsel erscheint hier lediglich als Nachklang volksthümlicher Weisen. Es ist nicht ohne Absicht, daß unser Dichter in seinem Nachwort den gutherzigen Leser auffordert, ihn der Prosodie wegen nicht ungeprüft zu verurtheilen, denn er hat sich in mannichfaltigen Maaßen versucht, und deren musikalische Darstellung in verschiedenem Sinne sich zur Aufgabe gestellt. So hat er sein 11tes Lied — er nennt es Ode — aus 4 Glyconischen, zwei Ithyphallischen und 2 Phalacischen Versen zusammengesetzt; so ist sein 12tes: „Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit“ Alcäische Ode überschrieben; seiner „Amphibrachischen Cymbal“ gedachten wir schon früher; endlich hat er seinen Freudenhymnus auf das Fest der Auferstehung — das 23ste Lied „Werde begrüßet du heiliger Tag“ eine Nachbildung des *Salve festa dies* — in jeder Strophe aus 5 daktylischen, einer iambischen, und einer trochäischen Zeile gebildet.

Seine Aufgabe bei der Betonung dieser mancherlei Maaße war aber eine doppelte. Einmahl, die Darstellung derselben durch Wechselspiel verhältnißmäßiger Längen und Kürzen, in dem Sinne der Alten; so verfährt er in den Melodien seines 14ten und 17ten Lieder, zum Theil auch in der des 23ten,

\*) Sein Anfang lautet:

Lobe Gott, lobe Gott, mein Harfenspiel,  
Lobe Gott, ohne Maaß, ohn' End und Ziel,  
Ihr Völker auf Erden, ihr Thiere der Welt  
Lobt unseren Herren den ewigen Heil,  
Was lebet was schwebet  
Was Obem nur hat

Soll preisen mit Weisen  
Die göttliche Gnad'.  
O singet und klinget  
Auf Cymbalen schön  
Laßt hallen und schallen  
Ein lieblich Getöse.

so weit nämlich die Zeilen seiner Strophe daktylische sind, denn bei den letzten beiden, einer iambischen und trochäischen, hört alle Rücksicht auf das Maas wieder auf. Oder durch das Gewicht des Taktes, indem dessen in neuem Sinne festgehaltenes Ebenmaas dennoch der rhythmischen Form des Gedichtes Genüge leisten sollte; so in der ersten und zwölften Ode. Er hat sich über seine Absicht dabei nicht ausdrücklich erklärt, aber wenn wir des Fingerzeigs in seinem Nachwort eingedenk sind, und uns erinnern, daß das vorangehende 16te Jahrhundert mit Versuchen dieser Art sich vielfältig beschäftigte, so können wir nicht zweifeln, daß er mit Bewußtseyn und Überlegung verfahren sei. Was die Tonarten seiner Melodien betrifft, so bewegt sich die Mehrzahl derselben in harten; fünf in dem Umfange von F mit vorgezeichnetem b \*), zwei in dem von C \*\*), elf, die meisten, in dem von G mit großer Terz \*\*\*), achtzehn im Ganzen; die Minderzahl in weichen: sechs in dem von D †), zwei in dem von A ††), sieben in dem von G mit kleiner Terz †††), eine endlich in dem von E mit kleiner Terz und Sekunde ††††), im Ganzen sechzehn. Doch kann nur von zweien gesagt werden — einer Melodie aus einer harten, und einer andern aus weicher Tonart — daß sie an altkirchliche erinnern, und dieses darum, weil sie überhaupt älteren Ursprungs, und von unserem Meister nur für seine Zwecke bearbeitet sind; denn die eine beruht auf der mixolydischen Weise des alten Hymnus: O lux beata Trinitas (Nr. 26. O werthes Licht der Christenheit, o heilige Dreieinigkeit), die andere, phrygische, auf der von der Sequenz: Salve festa dies etc. (Nr. 23. Werde begrüßet du heiliger Tag). In den übrigen wird man vielleicht hin und wieder Züge altkirchlicher Tonarten wiederfinden; so des Mixolydischen in der Weise des fünften, zehnten, elften, zwölften Liedes, des Dorischen in der des 17ten, des Phrygischen in der des zehnten — obgleich der Tonart dieser, den Umfang und die Kennzeichen des Phrygischen regelmäßig darstellenden Melodie dieselbe durch einen vollen Schluß nach D in eine äolische verwandelt — kaum aber eine, die in ihrem ganzen Zusammenhange für eine dieser Tonarten in Anspruch genommen werden könnte.

Betrachten wir die Lieder selbst nach ihrem Inhalte, wodurch die Gestalt ihrer Melodien bedingt wird: so können wir zuerst deren acht mit dem allgemeinen Namen der „Spruchlieder“ bezeichnen. Die 4 ersten der Sammlung und das sechste, weil sie über Wahlsprüche fürstlicher Personen gedichtet sind; das 19te, 20ste, 22ste, weil der Dichter sie aus Sprüchen der Schrift zu Trost und Lehre geschöpft hat. Ihrer drei — das 11te, 12te, 13te — fassen wir unter der Bezeichnung „Loblieder“ zusammen, und eine gleich allgemeine als „Trostlied“ würde dem 7ten (O meine Seel, was willst du ganz erliegen), dem 17ten, als „Betlied“ (Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde), dem 29sten als „Danklied“ gebühren (Nun danke Gott was Obem hat). Mit größerer Bestimmtheit schon tritt die Fassung der übrigen hervor. Ihrer drei — das 14te, 15te, 16te (Jesu meum solatium etc. Jesu meine Freud und Wonne 2c. Wer in unserm Christenorden fest und glücklich bauen will) — beschäftigen sich als Jesuslieder mit der Person unseres Erlösers; ihrer fünf sind theils Psalmlieder (Nr. VIII Ps. 121; Nr. IX Ps. 20; Nr. X Ps. 149), theils doch aus den Psalmen gezogen (Nr. V aus dem 110ten, Nr. XXI aus dem 37sten); die übrigen fünf sind Festlieder. Unter ihnen zeichnet zunächst

\*) Nr. 1. 2. 8 (in beiden Formen). 27.

\*\*) Nr. 3. 22 (in der 2ten Form).

\*\*\*) Nr. 4. 5. 10. 11. 12. 16. 22 (in der ersten Form). 24. 25. 26. 28.

†) Nr. 6. 9. 17. 20 (in beiden Formen). 27.

††) Nr. 14. 19.

†††) Nr. 15 (in allen 4 Form.). 18 (in beiden Form.). 21.

††††) Nr. 23.

Nr. XVIII sich aus, eine Charfreitags-Andacht, überschrieben: Das Geleite der gläubigen Seele dem Herrn Christo zu dem Berge Golgatha. Es beginnt mit der Anforderung, dem Kreuze des Erlösers zu nahen, um von ihm selber zu erfahren, was seines Todes Ursach sei, zu heilsamer Reue und Buße. In vierstimmigem Chore, mit gedämpfter Stimme, ertönen drei Strophen dieses Inhalts, deren erste dahin lautet:

Heut ist o Mensch ein großer Trauertag  
An welchem unser Heiland große Plag'  
Erlitten hat, und todt danieder lag ic.

Nun redet Christus selber vom Kreuze — eine einzelne Stimme mit begleitendem Basse — in sieben Strophen. Hier wird nicht, wie in den Improperien der katholischen Kirche am Charfreitage, die unserem Dichter in der ganzen Anlage seines Gesanges doch wohl vorgeschwebt haben mögen, das Mahnen an die göttliche Wohlthat, dem Vorwurfe schnöden Undanks gegenübergestellt: die Erquickung mit dem Wasser des Heiles aus dem Felsen, dem Tränken mit Essig und Galle, die Erlösung aus der Knechtschaft Aegyptens, dem Verrathe an die Hohenpriester und Schriftgelehrten; sondern der Herr führt der Gemeine zu Gemüth, daß ihre Sünden ihn an das Kreuz gebracht, daß diese und ihr Undank ihn tiefer noch schmerzten als seine Wunden; daß aber dem Reuigen, Büßenden, eben aus diesen, das rechte Heilmittel entquelle, er also nicht verschmähen möge sich seiner zu bedienen, um durch seine erlösende Kraft mit Gott aufs neue versöhnt zu werden:

Schaut ihr Sünder, ihr macht mir große Pein,  
Ihr sollt Kinder des Todes ewig seyn;  
Durch mein Sterben seid ihr hievon befreit,  
Und nun Erben der wahren Seeligkeit u. s. w.

Nach dieser Vorhaltung treten abermahls drei Strophen auf die erste Melodie wieder ein, das Dank-  
lieb der Gemeine für des Herrn versöhnendes Leiden. Sie vergleicht sich selbst dem reuigen Schächer und bittet den Erlöser, sich zu ihr zu neigen, sie am Ende in das Paradies einzuführen:

Wir danken dir, o Jesu, Gottes Sohn,  
Daß du für uns gelitten Spott und Hohn,  
Und uns dadurch geschenkt die Ehren Kron u. s. w.

Das Ganze erscheint als ein Versuch, für die Feier eines der wichtigsten Tage des Kirchenjahres ein lebendiges Verhältniß des Gemeine- und des Kunstgesanges zu größerer Erbauung zu begründen. Er ist, wie es scheint, nicht ohne Frucht geblieben; wir werden diese Lieder und ihre Melodien noch bei Johann Sebastian Bach wiederfinden. Die vier andern Festlieder, das 23ste, 24ste, 25ste, 26ste, beziehen sich, dieser ihrer Folge nach, auf die Feste der Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, der h. Dreieinigkeit; des ersten und letzten unter ihnen gedachten wir bereits mit Rücksicht auf ihre aus dem älteren Kirchengesange entlehnten, den kirchlichen Tonarten angehörenden Melodien, die beiden andern werden wir unter denen, die sich längere Zeit in der Kirche erhielten, noch zu nennen haben. Von der Behandlung der Melodien jener ersten bemerken wir nur noch, daß die Weise des 23sten Liedes zwar die phrygische Tonart in ihrem ursprünglichen Umfange zeigt, die Grundstimme ihr jedoch einen unregelmäßigen halben Tonschluß in A unterlegt, während die vierstimmige Harmonie der Melodie des 26sten den regelmäßigen halben Schluß des Mixolydischen darstellt.

Nur wenige der Lieder unseres Dichters schließen, ihren Strophen zufolge, sich bekannten Kirchenmelodien an. Das 7te kann im Ton „O Gott du frommer Gott“ gesungen werden, das 17te nach: Herzliebster Jesu was hast du verbrochen, das 19te nach: Gott des Himmels und der Erden, das 26ste nach: Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht; das 29ste nach: Herr Gott dich loben alle wir, und diese Weisen hat man in des Dichters Vaterlande denen vorgezogen, die er selber dazu gesungen hatte. Doch dürfen wir nicht der Neuheit der Strophen anderer Lieder Edwensterns, die wir mit seinen Melodien in dem evangelischen Kirchengesange heimisch finden werden, die Erhaltung dieser letztern allein zuschreiben. Einige jener zuerst genannten, den seinigen vorgezogenen Melodien beziehen sich ebenfalls auf ältere Strophen — so die des 17ten und 26sten Liedes — und doch wurden eben sie den für jene Strophen früher schon vorhandenen Singweisen vorgezogen; für die Strophe des 29sten sind viele Melodien fast gleichen Alters vorhanden, und man wählte eben jene; von den übrigen Liedern, hinter deren Melodien man die unseres Dichters zurücksetzte, muß es selbst unentschieden bleiben, ob diese, ja sie selbst und ihre Strophen, älteren Ursprungs sind, als die in diesen letztern ihnen übereinstimmenden Edwensterns. Von deren ungefährem Alter unterrichtet uns nur eine zufällige Bemerkung über das Jahr der Herausgabe der Sammlung, das doch nicht mit Bestimmtheit zugleich als das der Entstehung der Lieder und Weisen anzunehmen ist. Von den eteologischen lateinischen Versen nämlich, die dem 23sten Liede vorangehen, wird uns gesagt, daß ihre Zahlbuchstaben „das laufende Jahr der Welt, 5593, nach Christi Geburt 1644“ darstellten. Um dieses Jahr waren aber die Melodien, die man den Liedern unseres Dichters statt der seinigen aneignete, wenn sie überall schon vorhanden waren, mindestens noch neue, und noch nicht im Gemeingefange tief gewurzelte. Es hat Mancherlei mitgewirkt, den einen dieser Lieder ihre ursprünglichen Weisen zu erhalten, den andern sie zu entziehen. Das neue, allgemein ansprechende Lied, das zugleich eine neue Strophe hat, bringt deshalb schon gewöhnlich seine zuerst gehörte Melodie, sofern sie seinen Ton nur einigermaßen anschlägt, in den Kirchengesang mit, und eine neue für dasselbe macht sich kaum anders Bahn, als wenn sie es zugleich auf neue, die allgemeine Zustimmung gewinnende Art deutet. Solche Nebenweisen fanden sich nicht für Edwensterns Lieder von neuen Strophen; die von dem Dichter selbst dazu gesungenen schienen allen Anforderungen zu genügen. Freilich hätte dieses nun auch so seyn sollen bei den andern Liedern mindestens, deren Strophen er wohl gleichzeitig mit andern Dichtern erfand. Allein die Tonkünstler, welche die Melodien zu den Liedern jener andern Dichter sangen — Johann Crüger, Heinrich Albert — hatten eine kirchliche Stellung, welche die frühere Verbreitung ihrer Singweisen erklärt, und ihre besondere Begabung eben als Sänger, der innere Werth ihrer Erfindungen, sicherte ihnen allgemeinen Anklang. Der Ton, den sie anslugten, durfte auch nur einigermaßen zu später erst verbreiteten Liedern stimmen, um schon ihre Aneignung zu denselben zu rechtfertigen. Deshalb mußte der Dichter mit den von ihm selber gesungenen Weisen hinter den übrigen zurückstehen, und nicht etwa darum, weil sie geringhaltiger gewesen wären als diese, oder auch als die anderen, von ihm erfundenen und allgemein beibehaltenen. Daß unter mehreren, schon vor den seinigen bekannt gewordenen Melodien zu den Strophen seiner Lieder, die Wahl auf diejenige fallen mußte, die ihren Ton am besten traf, bedarf kaum noch der Erwähnung.

Zwölf von Edwensterns Liedern, also eine nicht unbeträchtliche Zahl, haben sich in Schlesien mit seinen Singweisen im Gebrauch erhalten; wir finden sie noch in dem alten in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienenen Breslauer Gesangbuche unter Hinweisung auf ihre eigenen Melodien. Daß

aber damit wirklich die Singweisen des Dichters gemeint seien, lernen wir aus dem 1747 von dem Organisten Christoph Heinrich Lau gestochenen und herausgegebenen Melodienbuche des Hirschberger Organisten E. B. Reimann. Denn bis auf einen einzigen Fall, wo dieser zu einem Liede Edwenssterns eine neue Singweise erfand, hat er dessen Melodien aufgenommen; mit solchen Veränderungen freilich, wie damit um seine Zeit selten eine ältere Weise verschont blieb. Wir ordnen diese Melodien nach den Beziehungen, unter welche wir die Lieder selbst, ihrem Inhalte zufolge, zusammengestellt haben, und werden finden, daß bei der Wahl fast keine derselben versäumt worden ist.

Schon das erste derselben, ein Lied über den Wahlspruch des letzten Herrn unseres Dichters, Herzogs Carl Friedrich und seiner Gemahlin Sophia Magdalena „Ich tröste mich Gottes Hülfe“ finden wir in dem alten Breslauer Gesangbuche (Nr. 1475) mit Hindeutung auf seine eigene Melodie:

Herr, erhöre mein Gebet  
 Daß ich jegund für dich trage,  
 Laß für deine Majestät  
 Kommen mein Geschrei und Klage  
 Tröste mich in meiner Noth

O mein Gott!

Es ist mitten unter den schwersten Drangsalen des dreißigjährigen Krieges entstanden, es zeigt — zumahl in seiner fünften bis 11ten Strophe — eine Menge von Beziehungen auf dieselben, ja, es ist aus einem persönlichen Verhältnisse des Dichters hervorgegangen. Dennoch eignet ihm eine allgemeinere Bedeutung, die es dem Schwergeprüften in allen Zeiten werth machen muß. Geduld, Fassung, fromme Zuversicht unter herben Bedrängnissen, leuchten aus ihm hervor, als das kräftigste Heilmittel gegen dieselben. Seine Melodie hat das Hirschberger Melodienbuch, bis auf die Veränderung des dreitheiligen Taktes in den geraden, und die Versetzung aus F in D (mit großer Terz), dem Wesentlichen nach unverändert wiedergegeben. Später erst trat diesem Liede ein anderes von gleicher Strophe zur Seite, und drei dazu erfundene Singweisen neben die seinige; Knorr's von Rosenroth Morgenlied: „Morgenglanz der Ewigkeit.“ Edwensstern hat dem Schlusse seiner Melodie, die sich durchweg in dreitheiligem Takte bewegt, dadurch einen besondern Nachdruck gegeben, daß er ihre letzte kurze Zeile in geradem Takte singt, und dadurch den Anruf „o mein Gott“ auszeichnet; ein Zug, der freilich durch die neuere Bearbeitung verwischt worden ist.

Ähnlichen Inhalts ist das kurze Betlied

Christe du Beistand deiner Kreuzgemeinde 1c. \*)

(Nr. 719 des alten Breslauer Gesangbuchs); ein herzlicher Seufzer um Errettung aus allgemeiner Noth. Während neuere Choralbücher (unter andern Schichts) es auf die Melodie verweisen: Herzliebster Jesu, was hast du verborgen 1c. hat des Dichters Vaterland die von ihm dazu gesungene beibehalten, und auch Joh. Sebastian Bach hat sie jener andern vorgezogen (Choralgesänge, 210), wie sie es denn wohl verdient. Dieser große Meister giebt sie in ihrem unveränderten Tonumfang von D mit kleiner Terz, das Hirschberger Melodienbuch (Nr. 111) versetzt sie nach E; beide streifen ihr den rhythmischen Wechsel ab, der sie in ihrer ursprünglichen Gestalt auszeichnet. ... Sie gehört zu

\*) Beispiel Nr. 39.

v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

denen unserer Sammlung, welche der Dichter und Sänger auch 4stimmig setzte; außer ihr sind es die des 14ten, die von dem ersten Abschnitte des 18ten, die erste des 20sten, die des 24., 25., 26., 29sten Liedes, während alle übrigen Melodien — die 3stimmige des 19ten, 21sten und 22sten ausgenommen — nur von einer Grundstimme begleitet sind.

An Festliedern Ewensterns sind drei in das Breslauer Gesangbuch übergegangen, und haben ihre Weisen in die Kirche herübergenommen. Zunächst das 18te \*), jenes Passionslied, das wir schon ausführlich beschrieben: „Heut ist, o Mensch, ein großer Trauertag“ (Nr. 538. Br. G. B.), und dessen beide Melodien wir in dem Hirschberger M. B. (Nr. 55. 66.) und nicht minder in Johann Sebastian Bachs Choralgesängen (Nr. 168. 171.) wiederfinden. Diese letzten haben ihre Tonart (G mit kleiner Terz) beibehalten, jenes behält sie nur für die Weise des Vorgesanges bei, und versetzt sie nach Fmoll bei der folgenden. Aber auch ihre rhythmischen Verhältnisse hat es angetastet. Die erste und dritte Zeile der ersten Melodie sind durch willkürliche Einschnitte in Halbbeilen zerstückt, die nachdrückliche Verdoppelung der drei letzten Töne jeder Zeile ist verwischt; eben so die verkürzten Töne der ersten, 3ten, 5ten, 7ten Zeile der 2ten Melodie, in der, bis auf den Anfangs- und Schlußton der Zeilen, alle übrigen zu gleicher Länge zurückgebracht sind. Dieser Singart hat auch J. C. Bach im Wesentlichen sich angeschlossen. Ein zweites Festlied ist der Himmelfahrtsgefang, Nachahmung des Hymnus: *Festum nunc celebre, magnaue gaudia*:

Lobfinge doch, lobfing, o werthe Christenheit,  
Erhebe deine Stimm empor mit großer Freud,  
Und dicht ein schönes Lied auf diese liebe Zeit;  
Dieweil dein Oster Herr auß neu ist triumphirt  
Mit seiner Siegesfahn die hohen Wolken rührt,  
Dabei ihm billig denn solch Ehr und Lob gebührt.

In unserer Sammlung ist es das 24ste, im Breslauer Gesangbuche das 650ste. Seine vierstimmige Melodie schreitet frisch und kühn im dreitheiligen Takte daher, und entschiedene Anklänge des Mixolydischen, dem sie ihrem Tonumfang zu Folge angehören würde, verleihen ihr kirchliches Gepräge. Lied und Weise fehlen dem Hirschberger Melodienbuche. Das folgende, 25ste (in dem Br. G. B. das 696ste), Nachbildung des Hymnus: *Veni creator spiritus*:

Komm heiliger Geist, zeuch bei uns ein  
Füll an durch deinen Gnadenschein  
Die Herzen, so du selber dir  
Zu deinem Dienst erschaffen hier 1c.

hat zwar auch mit dem Vorigen eine Weise gleichen Tonumfanges, sie erscheint indeß durchhin, auch in ihrer harmonischen Behandlung, unserem Gdur übereinstimmend. Doch ist sie kräftig, fließend, und der örtlichen Beliebtheit, die sie gefunden, wohl werth. Das Hirschberger Choralbuch weist hier auf die Weise des Kanzelliedes: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, zurück (Nr. 284).

Von Ewensterns Psalmliedern begegnen uns zwei, das achte und zehnte, in dem Breslauer Gesangbuche mit Hinweisung auf ihre eigenen Melodien (Nr. 205. 1226.), und in Bachs Choralgesängen

---

\*) Beispiel Nr. 40.

mit Konfäßen dieses großen Meisters über die von dem Dichter dazu gesungenen (147. 246.). Das erste derselben ist über den 121sten Psalm gebichtet:

Wenn ich in Angst und Noth mein' Augen heb' empor  
Zu deinen Bergen, Herr, mit Seufzen und mit Flehen,  
So neigst du mir dein Ohr,  
Daß ich nicht darf betrübt von deinem Antlitz gehen \*).

Das zweite über den 149sten Psalm, den vorletzten des Psalters:

Singt dem Herrn ein neues Lied  
Die Gemeinde soll ihn loben,  
Weil er ihren Grenzen Fried  
Hat versprochen hoch von oben.  
Israel sich freue dessen  
Welcher ihn gemacht hat,  
Und in Angsten schaffet Rath,  
Seiner soll er nicht vergessen!

Den dreitheiligen Takt der Melodie des ersten hat der spätere Meister in den geraden verändert, in der des zweiten hat er einiges rhythmisch mehr zusammengebrängt, wie man bei der Vergleichung leicht finden wird. Bei dem ersten stimmt ihm das Hirschberger Melodienbuch überein (Nr. 127.), das die Melodie, wie er sie aus F nach Es versetzte, nur um einen halben Ton, in E, herabgestimmt hat; für das 2te hat der Organist Reimann eine neue Melodie erfunden (Nr. 139.), von der wir nicht wissen, in welchem Umfange sie sich verbreitet hat.

Welche der 4 Melodien des Jesu Liedes (Nr. XV.):

Jesu meine Freud und Wonne,  
Jesu meines Herzens Sonne,  
Jesu meine Zuversicht,  
Jesu meines Lebens Licht,  
Jesu, Brunnquell aller Güte,  
Jesu, tröste mein Gemüthe,

das Breslauer Gesangbuch (in welchem es die 294ste Stelle einnimmt) als dessen eigne hat bezeichnen wollen, auf die es zurückweist, ist nicht klar. Hat man eine einzige dafür angewendet, so mag, da alle einander anklingen, die aus ihnen neugebildete wohl ihre wesentlichen Züge vereinigt haben. In dem Hirschberger Choralbuche von 1747 (Nr. 31.) finden wir alle 4 aufgenommen, und sie den einzelnen Strophen des Liedes, ganz nach Vorschrift des Dichters, zugetheilt. Nur ihre Tonart indeß ist dort unverändert geblieben, und die wesentlichsten Züge ihrer melodischen Wendungen. Dagegen sind in der ersten Weise alle punktirten Noten getilgt, so wie, in ihrer 4ten Zeile die nachdrucksvolle Verdoppelung des Rhythmus zu den Worten: Jesu meines Lebens Licht. In der zweiten hat der dreitheilige Takt dem geraden weichen müssen, in der dritten ist der Wechsel des dreitheiligen und geraden Taktes vermischt, die

\*) Beispiel Nr. 41.



Verdoppelungen, die punktirten Noten; alles dieses ist auch in der vierten ausgemerzt, und der rhythmische Wechsel in der letzten Zeile, zu den Worten

meine Seel' an meinem Ende  
Jesu nimm in deine Hände

an dessen Stelle hier Verdoppelung der Töne getreten ist, und ein neuer, halber Tonschluß, an die der öfteren Wiederholung dieser Schlußzeile.

Das Loblied (Nr. XII.)

Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit \*),  
Lob' ihn mit Schalle, wertheste Christenheit,  
Er läßt dich freundlich zu sich laden,  
Freue dich, Israel, seiner Gnaden u.

als „Alcaische Ode“ bezeichnet, nimmt in dem Breslauer Gesangbuche die 1222ste Stelle ein. Seine eigne Melodie, auf welche dort zurückgewiesen wird, bewegt sich in breitheiligem Takte, und ist eine von denen, wo das Versmaaß weniger durch Länge und Kürze, als durch das Taktgewicht dargestellt werden soll. Das Hirschberger Choralbuch (Nr. 303.), die Grundzüge der Weise und auch deren Taktart beibehaltend, hat sich Veränderung einzelner Rhythmen und melodischer Wendungen, nicht eben verbessernd, erlaubt; Joh. Sebastian Bach hat in seinen Choralgesängen (Nr. 222.) dieser Singart sich angeschlossen, die vielleicht früher schon die allgemein aufgenommene gewesen war.

Endlich hat das Breslauer Gesangbuch auch das Morgenlied und Abendlied Edwensterns, welche unsere Sammlung enthält, sich angeeignet (1763, 1862.). Das erste, das dort an der 27ten Stelle steht, Morgensegen überschrieben:

Ich sehe mit Wonne  
Die goldene Sonne  
Bricht wieder herein;  
Das Dunkle weicht  
Der Monde verbleicht  
Durch helleren Schein

geht durchaus im 3theiligen Takte daher, den man auch wohl als triplirten — nach der 2 gemessenen, nach der 3 gegliederten — sich denken kann. Das Hirschberger Melodienbuch (Nr. 296.) hat diese rhythmische Gestaltung beibehalten, und sich begnügt, die Singweise aus F nach E dur zu versetzen, die punktirten Noten (die erste und 3te Zeile ausgenommen) zu verwischen, und einige Schlußfälle anders zu wenden. Was dagegen den „Abendsegen“ Edwensterns — Nr. 28, im Breslauer G. B. 1862 — betrifft, dessen erste Strophe dahin lautet:

Mein' Augen schließ ich jetzt in Gottes Namen zu \*\*)  
Dieweil der müde Leib begehret seine Ruh,  
Weiß aber nicht, ob ich den Morgen möcht' erleben,  
Es könnte mich der Tod vielleicht noch heut' umgeben u.

\*) Beispiel Nr. 42.

\*\*) Beispiel Nr. 43.

so ist dessen Singweise, in Takt und Tonart unverändert, in das Hirschberger Melodiebuch (Nr. 317) übergegangen, und nur ihre 3te Zeile weicht etwas ab von ihrer ursprünglichen Fassung. Diese Melodie ist die einzige, der wir auch in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nr. 1520.) begegnen, wie sie denn auch in J. S. Bachs Choralgesängen (Nr. 258.), ihrer ursprünglichen Gestalt übereinstimmend, erscheint.

Daß Edwensterns Lieder und Melodien über sein Vaterland Schlesien hinaus, auch nach Sachsen hin sich verbreitet hatten, sehen wir daran, daß ihrer sieben — die zuvor genannten — in J. S. Bachs Choralgesängen angetroffen werden; dieser große Meister hat unseren Dichter ohne Zweifel auch als Sänger geschätzt. Selbst das Hirschberger Choralbuch hat deren nur zwei mehr, denn finden wir gleich in ihm die Weisen des ersten, 15ten und 27sten der „Apelles-Lieder“, welche Bach nicht hat, so mangelt ihm dagegen die des 10ten, die bei diesem angetroffen wird, es hat sie mit einer neuen vertauscht, für die man die ältere schwerlich hingeben wird. Nur drei unter allen tönen noch hinein in den Kirchengesang unserer Tage. Zunächst die des Abends Segens, des 28sten unter den Apelles-Liedern: „Mein' Augen schließ ich jetzt u.“ sie erscheint in Schichts Choralbuch (147) und in dem Kühnauischen (2te Ausgabe von 1817, Nr. 205.), wie sie denn unter allen die am meisten allgemein verbreitete ist. Außerdem hat Schicht noch die des 8ten und 12ten Liedes: „Wenn ich in Angst und Noth“ (358) und „Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit“ (96), deren letzte er als mixolydisch bezeichnet, sie mit einem halben, dieser Tonart eignen Schlusse endend, wogegen er sie auf geraden Takt zurückgebracht hat.

Die vorangehende Betrachtung der Singweisen Edwensterns, zumahl derjenigen, welche in der evangelischen Kirche heimisch wurden, hat uns gezeigt, daß ihr Sänger vor Allem in nachdrücklicher Wortbetonung, in rhythmischer, dieser gemäßen Ausgestaltung, seltener in der Tonart, ihnen Bedeutsamkeit zu geben trachtete, daß aber eben dieses von der Folgezeit ihnen meist abgestreift wurde, die sich, dem Wesentlichen nach, selbst ihre größten Tonmeister eingeschlossen, allein an ihre melodischen Wendungen hielt. Es sei dies hier vorläufig, als Thatsache, hingestellt; wir kommen später darauf wiederum zurück, wenn wir das Verhältniß der Späteren zu ihren Vorgängern näher betrachten.

Wir beschäftigten uns bisher mit Sägern und Sängern geistlicher Melodien, die, an dem äußersten westlichen Ende Deutschlands, mitten in seinem Herzen, in seinen östlichen Marken thätig, in ihren Werken uns Nachklänge des 16ten Jahrhunderts boten. An den äußersten nordöstlichen Grenzen deutscher Zunge werden wir nun, was uns bisher noch nicht begegnete, einen Dichter-, und einen Sängerkreis in evangelischem Sinne vereinigt finden, gegründet auf jenen vorzüglichen Meister, der am Schlusse des ersten Theiles dieser Blätter unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Zu beiden, die wir hier unter dem Namen der „Preussischen Tonschule“ zusammenfassen, haben wir jetzt unsern Blick zu wenden.

## Zweiter Abschnitt.

### Die Preussische Tonfschule.

Mit der durch Eccard begründeten Tonfschule, in der, seinem Vorgange nach, zumeist die Liedform gepflegt wurde, und der wir manche treffliche Kirchenweise verdanken, hängt die, gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in der Hauptstadt Preussens aufblühende Dichterschule genau zusammen, aus der viele, noch gegenwärtig in unserem geistlichen Gesange fortlebende Lieder hervorgingen. Schon die genaue Beziehung beider, der Dichter- und der Tonfschule Preussens, mit jenem ausgezeichneten Künstler, der am Schlusse unseres Berichtes über den evangelischen Kirchengesang im 16ten Jahrhunderte uns vorzugsweise beschäftigte, veranlaßt uns, die fernere Darstellung eben da wieder aufzunehmen, wo wir sie abbrachen.

Nachdem Johannes Eccard im Jahre 1608 Königsberg verlassen, und sein Amt als Capellmeister an dem Churfürstl. Hoflager zu Eöln an der Spree angetreten hatte, blieb die Stelle des Preussischen Capellmeisters ein halbes Jahr lang unbesezt. Johann Croker, der als Vicecapellmeister die Aufwartung bei Reisen des Churfürstlichen Hofes nach der Absicht Joachims Friedrich hatte übernehmen sollen, sich deshalb auch wohl dort anwesend befand, hatte jene andere, höhere und unabhängigere Stellung schon bei Gelegenheit der Versetzung Eccards angelegentlich nachgesucht; er mag durch sein wiederholtes Anhalten ihre endliche Vergebung verzögert haben, bis sie ihm zuletzt, durch die Bestallung vom 18. Januar 1609, wirklich ertheilt wurde. Allein schon in den ersten Jahren seiner neuen Amtsführung finden wir ihn klagend, beschwerdeführend, bittend. Es konnte nicht fehlen, je unabhängiger die Stellung des Capellmeisters damals war, je strenger die Unterordnung der ihm untergebenen Tonkünstler, daß ein Zwischenreich von einiger Dauer die Bande des Gehorsams bedeutend lockern, eine unkluge Strenge aber selbst offenen Widerstand herbeiführen mußte. Croker, nicht, gleich seinem Vorgänger, eines milden, freundlichen Sinnes bei entschiedener, ernster Festigkeit, nicht der Achtung genießend, die, neben großen Künstlergaben, ein frommer, fleckenloser Wandel jenem gewann, zeigte sich gleich im Beginn unzufrieden, habfüchtig, unfriedlich. Mit Recht mochte er klagen, daß es an mehreren zur Kirchenmusik nöthigen Instrumenten mangle, weil die vorhanden gewesen verbracht seien; allein daß er dabei zugleich den Churfürsten bat, ihm das Kostgeld für die Capellknaben zu erhöhen, ihm selbst aber für seine treuen Dienste etwa 20 Last Korn zu verehren, konnte, bald nach Antritt seines Amtes, und bei den von ihm bevorgeworteten nothwendigen Ausgaben, keinen guten Eindruck machen. Nicht lange nachher tritt er den Churfürsten an, zwei Instrumentisten, die ihn mit übler Nachrede verfolgten, ihren Unfug scharf zu verweisen, und allen Capell-Verwandten den ihm schuldigen strengen Gehorsam einzuschärfen; jenen Gehorsam, den er selber nicht hatte zu gewinnen vermocht, und zu dem nun der ferne Herr ihm verhelfen sollte! Bei so unangenehmen Verhältnissen mochte es ihm ganz gelegen kommen, daß in Schlessen, seinem Vaterlande, ihm ein Erbtheil zuviel, und er davon Veranlassung nehmen konnte, um Urlaub für eine Reise dahin zu bitten, damit er das Angefallene erheben könne. Allein nach seiner Rückkehr wurde das Übel nur ärger. Man beschuldigte ihn der Trunksucht; zwei Capell-Verwandten hatten ihn, den Laumelnden, öffent-

lich mit Schimpfreden verfolgt, er war zu einer Klage genöthigt gewesen, der durch ein ärztliches Zeugniß „daß er colicam passionem bekommen habe, und nicht betrunken gewesen sei“ von ihm Nachdruck gegeben werden mußte, damit er nicht durch sein Benehmen selbst schon als beschimpft erscheine. Bald nach dem Jahre 1620 scheint er verstorben zu seyn, die ihm untergebene Capelle in nicht erwünschtem Zustande hinterlassend. An Bewerbern um seine Stelle fehlte es nicht, selbst an bedeutenderen; doch erschien es zweifelhaft, ob bei der eingerissenen Verwilderung während der ungeeigneten Amtsführung eines Mannes, den wir nach dem Wenigen, was von seinen Werken uns aufbehalten geblieben, nicht einen unbegabten nennen dürfen, einer unter ihnen seiner Aufgabe gewachsen seyn werde. Die Besseren unter den Capell-Verwandten fühlten lebhaft das Bedürfniß einer kräftig leitenden Hand, schon um der Ehre ihrer Kunst willen; der Tenorist Zacharias Ebel ging so weit, sich selbst mit einer Vorstellung an den Burggrafen zu wenden, worin er bat „die vacante Capellmeisterstelle nicht mit den Personen zu besetzen, welche sich bis jetzt gemeldet, wenn sie gleich Professoren oder Magistri seyen, denn sie verständen nichts von der Leitung eines Chores; er selber werde ihm einen dazu tüchtigen Mann vorschlagen.“ Ob dieses wohlgemeinte, wenn auch voreilige Gesuch berücksichtigt worden sei, wissen wir nicht; wir sehen nur aus einem Berichte des Hofmeisters, Burggrafen, Kanzlers und Marschalls, vom 31. August 1622 an den Churfürsten, daß, seinem Verlangen gemäß, der Capellmeister Jacob Schmidt nebst andern Musikern sich auf die Reise zum Churfürstlichen Hoflager begeben hatten, und erfahren dadurch den Namen von Crokers Nachfolger, von dem jedoch weder Werke uns aufbehalten geblieben sind, noch Berichte über seine Leistungen. Erst fünf Jahre später, um 1627, finden wir den Mann in jener Stellung, über den wir nun ausführlicher zu berichten haben. Hatte dieser bis dahin den von seinem Meister, Eccard, ausgestreuten Samen treulich gepflegt, so war ihm nunmehr auch vergönnt, in weiterem Kreise thätig zu seyn; herstellend, fördernd, in dem Sinne dieses seines Vorgängers, was wegen Mangels an verständiger Leitung verwildert und zurückgeblieben war.

### **Johann Stobäus.**

**Johann Stobäus** war, zufolge der Umschrift seines Bildes vor dem ersten Theile seiner Preussischen Festlieder, auf dem er im Jahre 1642 als ein 62jähriger vorgestellt ist, im Jahre 1580 zu Graudenz geboren. Daß er ein Schüler Eccards gewesen, bezeugt nicht allein dieser selbst auf dem Titel des ihm gewidmeten Hochzeitgesanges (1607), sondern es wird auch in der großen Anzahl von Lobgedichten oft wiederholt, von denen die meisten seiner Werke begleitet sind; in der Vorrede zu seinen bei Georg Rheten in Danzig, 1634 erschienenen Chorälen nennt ihn das geistliche Ministerium zu Königsberg einen *Fundamentaldiscipel* des weiland Ehrenvesten, Achtbaren und kunstreichen Johannis Eccardi, gleichwie dieser ein *Fundamentaldiscipel* des hochberühmten und weltkundigen Orlandi gewesen. Über die Dauer und die Jahre seiner Lehrzeit sind wir nicht unterrichtet. Eccard selber bezeugt, daß er lange sein treuer Lehrmeister gewesen, und wenn wir nun Stobäus bereits im Jahre 1603 als „der Stadt Kneiphof Cantor“ genannt finden, so dürfen wir annehmen, daß er in dem letzten Jahrzehend des 16ten Jahrhunderts, wohl als Capellnabe zuerst, unter die Leitung seines Meisters gekommen, und unter derselben, später etwa als Gehülfe, bis zu seiner Anstellung geblieben sei, also bis in die ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts. Wahrscheinlich hatte die in den Jahren 1601 und 1602 in

Königsberg herrschende Pest seinen Amtsvorgänger hingerast, und ihm war, auf die Empfehlung seines hochgeachteten Lehrers, seine erste Anstellung an der Kneiphofers Domkirche zu Theil geworden; so daß auch das Jahr 1603, in welchem er zuerst mit einem Hochzeitliede auf die Vermählung des Kneiphofers Rathsherrn Albert Rackau (mit Esther Rabe) auftritt, das Jahr seines Amtsantrittes war. Einige Jahre später, um 1607, sehen wir ihn eine eheliche Verbindung schließen, mit Elisabeth Hausmann, nachgelassenen Tochter Christoph Hausmanns, Bürgers zu Königsberg. Sein treuer Lehrer selbst besang dieses Hochzeitfest durch ein lateinisches Motett zu 6 Stimmen auf die Worte: Der Herr kennet die Tage der Unbefleckten, ihr Erbtheil wird ein ewiges seyn: sie werden nicht zu Schanden werden in der bösen Zeit, und in den Tagen der Hungersnoth werden sie satt werden; eine Wahl, die ein schönes Zeugniß ablegt für seine herzliche Liebe gegen den Sohn seines Geistes. Diese Ehe war indeß von nur kurzer Dauer, denn schon 10 Jahre später, um 1617 (am 10ten Juli), finden wir ihn zu einer anderen schreiten mit Frau Regina, David Möllers Wittwe. Auch diese Vermählung blieb nicht unbefungen: Johann Peter-son Sweelind, Organist der Hauptkirche der Altstadt Amsterdam, Sohn des Peter Sweelind, Schülers des berühmten Zarlino, feierte sie durch ein 8stimmiges lateinisches Motett auf die Psalmworte: „ich will dich lieben, Herr, meine Stärke“. Aus dieser früheren Zeit der künstlerischen Thätigkeit unseres Meisters seit seiner ersten Anstellung bis zu seiner Ernennung zum Preussischen Capellmeister (1603—1627) sind uns dreißig Gelegenheitsgesänge auf Veranlassungen verschiedener Art aufbehalten, und sechs fünfstimmige Chormelodien, mit Einschluß der deutschen Litaney, die er um 1610 zu Königsberg bei Johann Schmidt herausgab. Pisansky \*) führt außerdem noch vom Jahre 1624 vierstimmige lateinische Gesänge und geistliche Lieder zu 4 bis 10 Stimmen als Werke des Stobäus an; es hat sich davon jedoch in den Königsberger Bibliotheken nichts erhalten, und nur 3 Stimmbücher (Alt, Baß, sexta vox) einer in jenem Jahre zu Frankfurt a. M. unter dem Titel: *Sacrae harmoniae* gedruckten Sammlung haben sich dort auffinden lassen. Wir können daher über seine Leistungen während dieser Zeit aus eigener Anschauung nur unvollkommen urtheilen, dürfen indeß annehmen, daß sein Ruf als besonders geliebter Schüler Eccards, und seine eigene Tüchtigkeit in der Kunst, innerhalb dieses 24jährigen Zeitraums ihm einen ehrenvollen Namen, und eine Anzahl vermögender Gönner gewonnen, und so seine Ernennung als Preussischer Capellmeister herbeigeführt haben. Daß er selber darum nachgesucht, habe ich nicht finden können, setze also um so lieber voraus, daß man aus eigener Bewegung in ihm das Andenken seines trefflichen Meisters und seine eigene Gebiegenheit geehrt habe. Um die Zeit der Erledigung dieser Stelle befand er sich eben amtslos: aus welcher Veranlassung, ist unbekannt. Auf dem Titel mehrerer Gelegenheitsgesänge des Jahres 1626 nennt er sich nicht mehr, wie sonst „der Stadt Kneiphof Cantoren“ sondern „Musicus und Bürger obgemeldeter Stadt Kneiphof“, auch wohl „ausgedienter Tonkünstler“ (*musicus emeritus*); erst im folgenden Jahre 1627 in der Aufschrift eines Hochzeitgedichtes für David Platner und Maria Gretschen tritt er auf mit dem Titel „Churfürstl. Durchlaucht in Preußen Capellmeister“. Es war ihm dadurch zwar eine ehrenvolle Stellung zu Theil geworden, aber kaum eine auskömmliche äußere Lage, zumahl die Bestimmung seines amtlichen Einkommens sich noch über das folgende Jahr hinaus verzögerte. Durch wirkliche Noth gebrungen trat er daher in einer bescheidenen Vorstellung (ohne Tag und Jahrzahl) den Churfürsten Georg Wilhelm an, worin er klagt, daß er höchsten Mangel

\*) § 238 des noch ungedruckten zweiten Theiles seiner Literaturgeschichte Preussens.

an Holz leide, und bittet ihm damit behülflich zu seyn, in Erwägung, „daß er die Capell-Jungen, so täglich in der Kirchen aufwarteten, nicht allein mit Essen und Trinken, sondern freier Besch, und bei Winterzeit mit einer sonderlichen warmen Stub versehen müsse.“ Allein die damaligen Kriegsjahre, und die bedrängte Lage des Fürsten hinderten die baldige Abhülfe, theilnehmende Freunde unterstützten zwar den Darbenden, konnten indeß nicht hindern, daß er in drückende Schulden gerieth. Später freilich wurde sein Einkommen dahin festgestellt, daß für die Bestellung der Capelle — den Unterhalt aller dazu gehörigen Personen, ihn eingeschlossen, und nur mit Ausnahme der Instrumentisten, denen die 4 Regimentsrätthe von dem Ihrigen einem jeden 50 thlr. gaben — man ihm 1000 Gulden (333½ thlr. unseres Geldes), 26 Tonnen Tafelbier, 4 Hoffkleidungen auf 4 Knaben, und ½ Brennholz bewilligte; allein für die Vergangenheit wurde ihm nichts vergütet, und von diesem Einkommen konnte er zu Tilgung seiner Schulden nichts zurücklegen, wenn er, seiner Pflicht gemäß, und zu Aufrechthaltung seiner eigenen Ehre, bei den sonn- und festtäglichen Aufführungen in der Schloßkirche alles auf das beste bestellen, und daneben noch für eine zahlreiche Familie sorgen sollte. Namentlich sind uns zwei Töchter genannt, die er aussteuerte, und die Feier ihrer Vermählungen selber besang. Die älteste, nach ihrer Mutter Regina genannt, verheirathete er am 28sten Januar 1636 an Johann Bilau, Pastor zu Balga, die jüngere, Agnes, an Johann Renn, Kollegen der Domschule im Kneiphof, am 7ten Juni 1639; beide, nach seinen Verhältnissen ehrenvoll und anständig. Seine beiden Schwiegersöhne haben in der fünften Stimme des ersten und zweiten Theiles seiner 1642 zu Elbing erschienenen Festlieder ihre dankbaren Gefinnungen und ihre große Achtung gegen ihn in lateinischen Gedichten ausgesprochen. Der Gatte der älteren Tochter deutet an, daß sein verehrter Schwäher nicht nach irdischem Gute, sondern nach himmlischem trachte, daß er nicht Reichthümer sammle, gleich Andern, sondern nur strebe, den Seinigen in gottgeweihten Werken einen unsterblichen Namen zu Verherrlichung seines Vaterlandes zu hinterlassen. Und er hatte Recht so zu reden, denn äußere Vortheile hatte Stobäus durch Herausgabe seiner Werke nicht gewonnen, ja kaum seine Lage dadurch zu bessern vermocht. Er hinterließ vielmehr eine drückende Schuldenlast, und seine Erben, unter denen noch Minderjährige, Unversorgte sich befanden, und die um der Ehre seines Namens willen seinen Gläubigern gerecht werden wollten, sahen sich, bei dem Mangel ausreichender Mittel, genöthigt, den Churfürsten Friedrich Wilhelm um Schutz gegen den Andrang jener anzufragen. Der gütige Fürst erließ auch sofort einen Befehl an das Kneiphöfer Gericht, die Regulirung des Nachlasses auf einen gültlichen Vergleich mit den Gläubigern des Verewigten „sonderlich den vermögenden, möglichsten Fleißes zu richten, damit es der schimpflichen cessio honorum nicht bedürftig, sondern, wo möglich seine Nachgelassenen in etwas seiner Verlassenschaft sich zu erfreuen haben möchten.“ Dem Gerichte wird dieses ernstlich an das Herz gelegt, zunächst, wie der Befehl anerkennt: „in Erwägung seiner, bei Euch an Schule und Kirchen eine geraume Zeit erwiesenen, treufleißigen Dienste.“ Wahrscheinlich erfolgte das Ableben des Meisters im Jahre 1646 in sechs und sechzigjährigem Alter. Bis in das Jahr 1645 besitzen wir Gelegenheitsgesänge von ihm, in denen immer noch ein reger Geist und ungeschwächte Kunstfertigkeit zu erkennen ist: in dem folgenden tritt einer von seinen Schülern, der Enkel des Kneiphöfer Diaconus Georg Colb gleichen Namens mit einem fünfstimmigen Liede auf, als „Denk- und Dankmahl seines nunmehr seeligen höchstgetreuen Lehrmeisters, zu Bezeugung der stets treuen Pflicht, damit er sich ihm für seinen an ihn gewandten sonderbaren Fleiß für verbunden halte, so gut es seine wenigen Kräfte in dieser Kunst

jetziger Zeit vermöchten.“ Auch Stobäus hatte also gleich seinem Meister neben der Achtung, auch die Liebe der ihm nahe Stehenden zu gewinnen gewußt.

Sein Leben war, den äußeren Verhältnissen nach, ein mühevolleres und dürftiges, aber es wurde gehoben durch seine Kunst, durch das ehrende Anerkennen hochgestellter, oder doch vermögender Gönner, und durch die Liebe treuer gleichgesinnter Freunde. Billig hätten wir von seiner Kunst nun zuerst zu reden, allein das Eigenthümliche ihrer Gestaltung wird uns am sichersten deutlich werden aus den geistigen Berührungen, die durch seine Lebensverhältnisse herbeigeführt wurden; wir ziehen es daher vor, über seine Gönner und Freunde eben hier zu berichten.

Unter den ersten ist nun vor allen der Churfürst Friedrich Wilhelm zu nennen, dem Mitlebende und Nachwelt verdienstermaßen den Namen des Großen beigelegt haben, da er eben so sehr als Held den Feinden seines Landes sich furchtbar zu machen, als jede edle geistige Regung väterlich zu fördern und zu pflegen, alles aber, was er schuf, auf dem festen Grunde eines wohlgeordneten Gemeinwesens zu erbauen verstand. Wie er, unter schweren Umständen, nach Vermögen für unseren Meister gesorgt, wie gnädig und liebevoll er zu Gunsten seiner Nachgelassenen sein gewichtiges Wort eingelegt, haben wir eben zuvor gesehen. Sein Wohlwollen konnte freilich erst die letzten Lebensjahre unseres Meisters verschönern, um so erfreulicher wurde aber auch das Ende von dessen Laufbahn dadurch gekrönt, indem er ihn befähigte, ein würdiges Denkmahl seines Strebens der Nachwelt zu hinterlassen. Churfürst Fr. W. fand an Eccards wie an Stobäus geistlichen Konsägen ein großes Wohlgefallen, und weil die früheren Auflagen der Choräle und Festlieder des ersten gänzlich verkauft oder durch vielen Gebrauch vernutzt waren, unterstützte er mit Freude das Unternehmen einer neuen Herausgabe, bei der Stobäus dasjenige beizufügen gedachte, was an trefflichen alten, oder erst später allgemein verbreiteten Kirchenweisen sein Meister noch nicht gesetzt, oder was er selber an eigen erfundenen, in dessen Sinne ausgestalteten Festgesängen bei kirchlichen Aufführungen erprobt hatte. Die für jene Zeit bedeutende Summe von 420 Stück Dukaten bewilligte der Churfürst für diesen Zweck, und dieselbe wurde auf seinen Befehl durch die Oberräthe auf die fiskalischen Gefälle angewiesen. Allein diese gingen nur spärlich ein, oder die eingehenden wurden durch spätere Anweisungen der Oberräthe auf mehr Begünstigte gekürzt, so daß es einer wiederholten Bitte des Meisters an den Churfürsten bedurfte, der älteren Anweisung unbedingt den Vorzug zu verschaffen, um die Kosten seines Unternehmens durch baldige Erhebung decken zu können. Dies geschah denn auch, und mit herzlichster Dankbarkeit erwähnt Stobäus dieser Unterstützung in der Zueignung der Festlieder an seinen hohen Gönner. Als derselbe (sagt er dort) nach dem seeligen Hintritte seines Vaters Herr seiner Lande geworden, habe er diesen hohen Beruf — in blühender Jugend fast dem Salomo gleich — mit der festen Zuversicht angetreten, der Herr werde ihm, den er gewürdigt, seine Stelle auf Erden zu vertreten, mit seinem Geiste beiwohnen, und so das allgemeine Weltwesen nach seinem Wohlgefallen lenken und führen helfen. Es sei in schweren, zerrütteten Zeiten geschehen, aber dennoch habe jene fromme Zuversicht neben kräftiger Leitung ihn erreichen lassen, was dem glückseligen Könige des israelitischen Volkes nur bei immerwährendem Friedenstande gelungen sei, nämlich, dem Namen des Herrn ein Haus zu bauen. Was nun auch ihm, dem Herausgeber, an Förderung zu Theil geworden sei, um seine und seines Lehrmeisters Kirchen-, Fest- und andere, zu Gottes Ehre gemachten Lieder der Öffentlichkeit übergeben zu können, dürfe er ohne hoch strafbaren Undank nicht verschweigen. Nicht des Churfürsten halber, denn dieser sei viel geneigter, fürstliche und Helden Thaten zu verrichten, denn ihrentwegen sich loben zu lassen. Aber ein jeder, dem dieses Werk

zu Handen kommen, dem es in gemeiner Versammlung oder daheim zu Christlicher Andacht dienen möchte, sei der Dankbarkeit gegen den zu erinnern, der dazu geholfen habe, und für den er, seines Wohlthäters treuer Unterthan und Diener, Gottes Seegen herabflehe.

Stobäus frühere Stellung als Cantor der Kneiphofers Schule, bis zum Jahre 1626, setzte ihn im Beginne seiner künstlerischen Thätigkeit mehr mit den dortigen städtischen Behörden und den Bürgern in Verbindung, als mit dem Adel Preußens, zu dem sein Meister als in unmittelbare Nähe eines, mehrere Jahre mindestens, in Königsberg anwesenden Fürsten gestellt, schon eher in Verhältnisse treten konnte. Allein seine Gaben und Leistungen gewannen ihm die Gunst auch von Personen dieses Standes, unter denen wir Eustach Christoph von Schlieben auf Nordenberg und Bawien genannt finden, vor allen aber Johann Caspar von Leßgewäng, Erbherrn auf Ließken, dessen Sterblich Stobäus um 1640 setzte. Er nennt diesen seinen Gönner „einen besonderen Liebhaber und Beförderer der Edlen Musit“; auch Simon Dach rühmt ihn wegen adliger Gesinnung und Liebe zur Tonkunst, deren er wohl kundig war; er singt von ihm:

Mußte nicht das Herz ihm wallen,  
Wenn er hört' ein Lied erschallen  
Und auch selber allermeist  
Lieblich mit pflag einzustimmen  
Und so Vollen durchzustimmen?

Unter bürgerlichen Häusern standen unserem Meister besonders nahe die Familien der Lepner, Alte, Thilo und Schimmelpfennig. Für Hiob Lepner, Bürgermeister der Altstadt, der schon 1635 mit Tode abging und den er rühmt als „seinen Patron und alten Freund, so wie gar unvergleichlichen Liebhaber und Beförderer der edlen Musit - Kunst“, setzte er zum letzten Abschiede Simon Dachs, demselben gebichtetes Lied:

O wie selig seid ihr doch ihr Frommen  
Die ihr durch den Tod zu Gott gekommen,

und wohl durfte der Dichter darin singen:

Ihr seid entgangen  
Aller Noth, die uns noch hält umfassen,

denn von Lepner wird uns berichtet, daß sein Leben keine andere Würze gekannt als Arbeit, Mühsal, beschwerliche Reisen, und was das Traurigste gewesen, des Vaterlandes Untergang vor Augen zu haben; aber auch dieses Bittere habe er zu würzen gewußt durch die himmlische Tonkunst, deren er nie satt werden können. Eine gleiche Liebe weihte dieser Kunst auch Urban Lepner, Archidiaconus der Altstädter Kirche, und Anna Lepner, Gattin des Georg Colb, Diaconus des Kneiphofers Domes, eine allgemein hochgeachtete Frau, welche an Stobäus Gesängen sich zu erquicken und zu trösten liebte, und auf deren Wunsch er noch bei ihrem Leben ihr Sterblich setzen mußte. Christoph Alt aus Culmbach in Franken — ihn nennt Stobäus der Kirchen zu St. Annen in der Vorstadt Elbing „reinen und treuen Prediger“ — finden wir um 1633 mit 13 anderen, „allesamt der edlen Musit zugethanen Freunden und Liebhabern“ zu Elbing versammelt; Stobäus begrüßt sie dort mit einem 5stimmigen Motett auf Sirachs güldene Regel: Freuet euch der Barmherzigkeit Gottes, und schämet euch seines Lobes nicht; und 4 Jahre später (1637) sind dieselben Männer, nur mit Ausnahme des vielleicht unterdeß verstorbenen Jacob Trage, Cantors der Altstadt zu Elbing, nebst noch 5 andern eben dort vereint in einer Zusam-



mentkunft „Gott zu Ehren, und zu Beförderung der edlen Musit“; ein Verein, dem Stobäus ein Ehrengedächtniß aufrichtet durch einen achtstimmigen Tonsatz von „Davids Buß und Glaub in seinem 130sten Psalm: Aus der Tiefen rufe ich zu dir.“ Er hatte diesen Psalm gewählt mit Bezug auf den kurz zuvor geschlossenen, eifrig gewünschten Frieden zwischen Polen und Schweden, dessen Feier die versammelten Freunde durch Veranstaltung einer geistlichen Musit zu begehen gedachten; er hatte dabei in frischem Andenken an das Elend, das der Krieg über sein Vaterland gebracht, und dessen Ursache Gottes Gnade nun entfernt habe, vor Allen dessen 6ten und 7ten Verses sich erinnert: „Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern; Israel hoffe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die Gnade, und viel Erlösung bei ihm“. Wie nun Christoph Alt daran eine besondere Freude gehabt, so ging er ihn einige Jahre später (1640) um einen Gesang an, sich in schwerer Anfechtung zu erquicken, und empfing von ihm, unter der Aufschrift: „Aufrichtiger, beständiger, rechtgläubiger Christen kräftiger Trost“ ein fünfstimmiges Motett über die Anfangsverse des 5ten Capitels im Buche der Weisheit: „Der Gerechte wird stehen mit großer Freudigkeit wider die so ihn geängstet, und so seine Arbeit verworfen haben.“ Seiner nahen Verbindung mit dem Hause der Thilo werden wir gedenken, wo wir von seinen Dichtern, zugleich seinen nächsten Freunden, zu berichten haben. Einen vorzüglichen Beschützer endlich gewann ihm seine Kunst, wenn auch später, an Lorenz von Harlem, Bürger und Melkenbräuer in der Altstadt Königsberg, einem sehr begüterten, vorzüglich gebildeten Manne. Diesem „großen Liebhaber der edlen Musit, und seinem vielgeneigten Gönner und Gutthäter“ setzte er um 1639 „der Israelitischen Kirchen Danklied aus dem 12ten Capitel des Jesaias: Ich danke dir, Herr, daß du zornig bist gewesen über mich, und dein Zorn sich gewendet hat, und tröstest mich ic.“ Es waren zwei Gesänge, die er ihm in diesem Sinne widmete: ein 5stimmiges Motett über den schlichten Bibeltext, und ein Lied zu eben so viel Stimmen, das Simon Dach nach jenem gedichtet hatte, und noch mit einem Sonett an Harlem begleitete, worin er ihn rühmt, daß er verstehe „was an Stobäo sey“, daß er manch schönes Lied wisse von ihm zu erzwingen, und ihn dann auffordert:

D fahret fort, und laßt den theuren Mann noch singen

So lang' als er uns lebt ic.

Gott tröst uns nach der Zeit u. s. w.

Wenden wir uns nun von Stobäus Gönnern und Beschützern zu seinen näheren Freunden, als deren nächste und innigste wir schon seine Dichter bezeichneten: so sind Peter Hagen und Georg Keymann, schon seinem Lehrer Eccard näher befreundet, die frühesten unter ihnen. Jener zumahl unterstützte ihn mit Liedern für seine Festgesänge, deren er ihm 3 für den 1sten, 4 für den 2ten Theil derselben dichtete, wahrscheinlich während der Zeit, wo beide an der Kneiphoser Schule und Kirche gemeinschaftlich in Thätigkeit waren. Er verlor diesen älteren Freund schon im Jahre 1620 und ihn mußte der nähere Umgang mit seinen Altersgenossen ersetzen; Valentin Thilo, dem Vater, und Georg Weiffel, seit 1623 Pfarrer der Rossgärtischen neuerbauten Kirche zu Königsberg. Von beiden hat ein jeder zehn Lieder beigefeuert zu seinen Festgesängen. Mein er sahe auch ein jüngeres Geschlecht, meist unter seinen Augen, noch heranreifen, das sich ihm, dem älteren Manne, freudig angeschlossen, und dessen Verein wir mit Recht als eine Preussische Dichterschule bezeichnen. Es waren Valentin Thilo der Sohn, Georg Mylius, Martin Wolter, und Andre, vorzüglich aber Heinrich Albert, Simon Dach, und Robert Roberthin, alle, mit Ausnahme des um 1599 bereits gebornen Wolter, Kinder der ersten Jahre des

17ten Jahrhunderts, denen er also insgesammt um fünf und zwanzig Jahre mindestens überlegen war. Mögen es im Allgemeinen dieselben Veranlassungen gewesen seyn, die gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts, in allen Ländern deutscher Zunge gleichzeitig, eine neue Dichtungsweise hervorriefen, zumahl auf dem Gebiete des geistlichen Liebes; in Preußen hat unfehlbar der von Eccard geweckte Sinn für die Tonkunst viel dazu beigetragen. Seine herrlichen Gesänge, für die er eine, von ihm auch zur Vollendung gebrachte, neue Form schuf, überflügelten noch bei weitem die treuherzigen, aber meist unbeholfenen Reime seiner Dichter, und diese werden nur wegen des großen Werthes jener erhalten bleiben können. Eccard war, wenn der Ausdruck erlaubt ist, der Dichter seiner Dichter, in seinen Tönen erschien die unvollkommene Dichtung selber in höherem Glanze, am meisten da, wo sie mit dem mindesten Ansprüche auf selbständige Geltung auftretend, ein an sich erhabenes, heiliges Bild hinstellte, ein edles Gefühl ohne Prunk mit schlichten Worten ausdrückte. So war denn auch Eccards Kunst in hohem Maaße geeignet, den in einem neuen Geschlechte schlummernden Sinn für Dichtung zu erwärmen und zu erwecken, und die seines Schülers Stobäus, nur ein Ausfluß der seinigen, half ihn vollends zeitigen. Mit einer Dichterschule ging nun auch eine Tonschule Hand in Hand; eine Tonschule, die auf Eccard, den Zögling der Belgischen gegründet, sich auf diese, und namentlich den größten ihrer Meister, Orlandus Bassus, zurückführen läßt.

Man hat die Preussischen Dichter wohl insgemein mit dem Namen eines Poetenklubs belegt, und, wenn auch nicht ohne Anerkennung des reinen und frommen Sinnes ihrer Dichtungen, doch kaum einen andern Grund ihres nahen Zusammenhaltens finden wollen, als den Drang, ihre schäferlichen Träumereien oder kränklichen mißsüchtigen Grillen gegen einander auszutauschen. Nach der Art der Hirtengesellschaften jener Zeit hätten sie ohnehin Schäfernamen geführt bei ihren Dichtungen, es sei nur noch eine geschriebene Verfassung nöthig gewesen, um sie jenen völlig gleichzustellen; vollends ihre steten Todesgedanken, ihre unaufhörlichen Sterbelieder ließen auf kein kräftiges gesundes Daseyn schließen. Allein die nähere Betrachtung der Zeitumstände, unter denen diese dichterische, freie Genossenschaft sich zusammensand, wird uns gerechter über sie urtheilen lehren; durch sie wird auch das eigenthümliche Gepräge uns erklärlich werden, das die Werke der Tonkünstler jener Zeit, denen der Dichter hierin übereinstimmend, an sich trugen.

Eccard, der Vater der Preussischen Tonschule, erlebte in Königsberg eine verhältnißmäßig glückliche Zeit, wie wir sie in dem Berichte über ihn zu schildern versuchten. Seine Kunst, in weltlichen Gesängen voll guten, frischen Muthes zur Freudigkeit ermunternd, in geistlichen bei aller erhabenen Feier seiner Tongemälde doch ein heiteres Gemüth nicht verleugnend, das auf einer ursprünglich kräftigen Natur ruhte, mußte bei einem gefunden, offensinnigen Geschlechte leicht Eingang und Liebe gewinnen. Wenn er einst, aus innerstem Drange eines frommen Herzens, jenen treflichen Gesang setzte, vielleicht auch dichtete:

Mein schönste Zier und Kleinod bist  
Auf Erden du, Herr Jesu Christ,  
Dich will ich lassen walten  
Und allezeit  
in Lieb und Leid  
im Herzen dich behalten.

einen Gesang, in welchem heitere Zuversicht, kindliche Demuth, mit einer Wärme des Gefühls sich gattet, die nur in einem Sänger wohnen kann, dessen Herz glaubt, was sein Mund singt, und der seines Glaubens lebend, ihn durch seine Werke bethätigt; so hat er damit auch zugleich seine ganze Stellung zu seiner Folgezeit ausgesprochen. Ihm war gegeben, eine solche Gesinnung in Liebe zu bewahren, in der guten, angenehmen Zeit sie durch sein Bilden und Schaffen an den Tag zu legen. Und gewißlich bedurfte es eben Werke, in der Kraft des Sonnenscheines erzeugt, um der nach ihm folgenden, schweren, bösen Zeit, welcher auch in der von ihm gegründeten Kunst eine reiche Ernte des göttlichen Wortes erwachsen sollte, ein tröstendes, ermunterndes Vorbild zu seyn, ein Schmuck des Heiligthums, in welchem die Freude in dem Herrn wohnen soll. Sie selber, diese Zeit, konnte die Liebe zum Erlöser nach Gottes Fügung meist nur im Leide bethätigen. Stobäus männliches Alter, die erste Jugendzeit des jüngeren Geschlechtes, das unter seinen Augen heranreifte, und als innig verbundener Dichterverein sich ihm in Verehrung und Liebe angeschlossen, war durch schwere Trübsal bezeichnet. Rühmend schon war das Mißbehagen und die Verstimmung, die aus den fortwährenden Zwistigkeiten des Churfürsten und des Adels erwachsen, der diesen, gleich den früheren Wahlfürsten um die Zeit des deutschen Ordens, zu beschränken trachtete, an der Bestechlichkeit der polnischen Magnaten, bei fortbauender Lehnabhängigkeit Preußens von dem polnischen Wahlreiche, dabei Unterstützung fand, und dadurch über die willig nachgebende Sinnesart Georg Wilhelms leicht die Oberhand gewann. Wie die inneren, so waren auch die äußeren Verhältnisse unerfreulich. Im deutschen Reiche wüthete der dreißigjährige, in Preußen, seit 1626 der schwedisch polnische Krieg, ein Kampf, an welchem der Landesfürst nur durch Stellung einer geringen Hülfsmacht an seinen Lehnsherrn Antheil nahm, der kein wesentliches Interesse der Zeit und des Landes berührte, ja, diesem völlig fremd war; der, ohne irgend eine edle Kraft anzuregen und zu wecken, nur seine furchtbaren Folgen über die unglücklichen Gegenden brachte, die sein Schauplatz geworden waren: Verarmung, Hungersnoth, furchtbare Seuchen, unter deren Geißel sie bereits in früheren Jahren gelitten, und die auch später mit vertilgender Kraft wiederkehrten. Schon im Jahre 1620 herrschte eine pestartige Krankheit in Königsberg und der Umgegend; sie soll dieser Stadt allein funfzehntausend Menschen gekostet haben; sie kehrte abwechselnd wieder, aber mit besonderer Stärke, ihre Opfer unversehens, meist mit tödlichem Ausgange überfallend, im Jahre 1639, dem vorletzten der Regierung Georg Wilhelms. Wohl mochte da Mancher verzagen, und den gänzlichen Untergang des Vaterlandes vor Augen zu sehen glauben! Allein der allgemeine Sinn war nicht ein solcher, mindestens nicht in dem Kreise, der uns eben beschäftigt. Hier, wo man dem Unabänderlichen, als einer Schickung Gottes, sich zu unterwerfen wußte, schlossen die Herzen in festere, durch Leiden geprüfte Freundschaft sich zusammen, und es ist wahrlich aus der Tiefe des Gemüthes geredet, wenn der edle Simon Dach sang:

Der Mensch hat nichts so eigen,  
Nichts steht so wohl ihm an,  
Als daß er Treu erzeigen,  
Und Freundschaft halten kann.

und nicht minder, wenn, der Theilnahme des erprobten Freundes sich getröstend, er ausruft:

Der kann sein Leid vergessen,  
Der es von Herzen sagt;  
Der muß sich täglich fressen,  
Der in geheim sich nagt.

Aber die rechte Weihe konnte die Freundschaft erst gewinnen durch Den, von welchem allein alle gute und vollkommene Gabe stammt; in das tröstende Auge des Freundes zu blicken war ein Labfal des Gemüthes, vor Allem aber war der Blick zu wenden „nach den Bergen, von denen die Hülfe kommt“; die letzte Zuflucht im Leiden blieb immer das Gebet, der innige Schmerzensruf: „Schaffe du uns Beistand in der Noth, denn Menschenhülfe ist kein nütze“! Und so hat denn wiederum Dach das Rechte ausgesprochen in jenen Zeilen:

Gott stehet mir vor allen,  
Die meine Seele liebt;  
Dann soll mir auch gefallen,  
Der mir sich herzlich giebt.

In jenen Zeiten der Noth, zumahl der im Finstern schleichenden Seuche, der unvermuthet so manches edle Haupt fiel, war ein jeder des Endes alle Tage gewärtig, aber in unserem Dichter- und Tonkünstlerkreise auch darauf würdig vorbereitet. Ein jedes seiner Glieder wußte, woher die rechte Erquickung komme und Stärkung, aber die Hand des Freundes sollte das Labfal willkommener und süßer machen, indem sie es reichte. Georg Mylius dichtete sein Sterblich selbst, und Stobäus mußte es ihm 5stimmig setzen: der Seuche durch Gottes Gnade entronnen, hat er es später noch, in seiner letzten tödlichen Krankheit, auf seinem Siechbette angehört, und sich an den Tönen des Freundes erquickt. Beides, das Lied:

Herr ich denk an jene Zeit,  
wo ich diesem kurzen Leben  
wegen meiner Sterblichkeit  
gute Nacht muß geben,

und seine aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder entlehnte Melodie verbreiteten sich aber auch weiter, sie waren noch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in kirchlichem Gebrauche, wie Bronners Hamburgisches Choralbuch (1715) uns lehrt. Simon Dach dichtete für Roberthin in gleichem Sinne jenes, später ebenfalls kirchlich gewordene Lied:

Ich bin ja Herr, in deiner Macht ic.

und Heinrich Albert setzte dazu die mit demselben in die Kirche übergegangene, und unter uns fortlebende Tonweise. Wie kräftig tröstend, wie wahr gefühlt, sind nicht jene Worte des Dichters:

Wen hab ich sonst als dich allein,  
Der mir in meiner letzten Pein  
Mit Trost und Rath weiß beizuspringen?  
Wer nimmt sich meiner Seelen an,  
Wenn nun mein Leben nichts mehr kann,  
Und ich muß mit dem Tode ringen?  
Wenn aller Sinnen Kraft gebricht?  
Thust du es Gott, mein Heiland, nicht!

Mit wie fester Zuversicht stützt er sich nicht auf „Gott, des Todes Tod!“ und mit wie edlem Troste ruft er aus:

Der Teufel hat nicht Macht an mir,  
Ich habe bloß gesündigt dir,

Dir, der du Missethat vergiebest!  
 Was maßt sich Satan dessen an,  
 Der kein Geseß mir geben kann?  
 Nichts hat an dem, was du, Herr, liebest?  
 Er nehme das, was sein ist, hin,  
 Ich weiß, daß ich des Herren bin!

Und dieses waren nicht etwa nur Worte allein; sie sprachen die innerste Gesinnung aus, die sich in vielen Fällen herrlich bewährte. Im November 1635 hatte Stobäus das Brautlied der Tochter seines Freundes, des altstädtischen Diaconus Valentin Thilo, Justina, gesungen, der Braut Christian Kuhns, Pfarrers der Rossgärtischen Kirche; es war der Psalm gewesen: Preise Jerusalem, den Herrn. Kaum 4 Jahre später, am 16ten August 1639, wurde diese blühende, junge Frau von der damahls herrschenden, giftigen Seuche ereilt. Es ist rührend zu lesen, und zugleich erhebend, wie kurz vor ihrem Ende Justina von einer heftigen Angst und Anfechtung ergriffen wurde, die sich dann in himmlische Freudigkeit auflöste; wie sie mit Innigkeit die Worte wiederholte: Wer kann uns scheiden von der Liebe Gottes! wie sie die Hinterbleibenden tröstete, sie bat, ihr letztes Bettlein mit Blumen fröhlich zu zieren, den schönsten Siegeskranz auf ihr Haupt zu setzen, als ginge sie in den Tanz! Mit inniger Begeisterung finden wir sie eine seltene Blume genannt, ein lebendiges Bild der Reinheit früherer Tage, eine Frau, deren kurze Lebenszeit ein großes Beispiel darstelle. Ihr sang Dach das Sterblied, das sie selber lebend einführt, mit den Worten:

Gleichwohl hab' ich überwunden,  
 Gleichwohl selig obgesiegt,

das an manchen Orten in den Kreis kirchlicher Lieder aufgenommen ist, und dem Stobäus die Melodie des 42ten der französischen Psalme anpaßte, nach Lobwasser:

Wie nach einer Wasserquelle  
 ein Hirsch schreiet mit Begier,

und sie ganz in dem freudigen Sinne der Seeligen, einer nach schwerem Kampfe durch den Duell der in das ewige Leben rinnet Gelabten, fünfstimmig aussezte. Solche Lage des Leides, gemeinschaftlich erlebt, eines Leides, das wiederum durch eine heilige und göttliche Liebe erquickt ward, mußten die Herzen fest an einander schließen, wie es nun mit Stobäus geschah, und Valentin Thilo, dem Sohne. Dieser konnte seine ganze Lebenszeit „seine einige, allerliebste Schwester“ nicht vergessen; aber wie milde tröstend werden nicht damahls, neben den Tönen des älteren Freundes, auch die Worte eines jüngeren, Robert Roberthin, sich an sein Herz gelegt haben! Dieser beginnt in seinem Liede damit, daß das allgemeine Loos der Sterblichkeit Niemand befremden könne, das aber wohl beklagenswerth erscheinen möge, wenn der Tod einen in der besten Blüthe der Jahre dahinraffe. Aber auch hierin habe der Mensch den weisen Willen dessen zu verehren, der des Lebens Odem einhauche, und wiederum nehme, wie es ihm beliebe. Dann fährt er fort:

Als wenn in unsern Sommertagen  
 Die Jungfrau eine Rose bricht'  
 Und achtet andrer Blumen nicht,  
 Die Rose sich nicht kann beklagen,  
 Als sei ihr Leid daran geschehn,  
 Daß sie vor andern ward ersehn;

Sie hat mehr Ursach, hoch zu prangen,  
 Daß sie in ihrer besten Art  
 Von lieber Hand geraubet ward,  
 Da andre, die noch blieben hängen,  
 Der Sonnen, oder Regens Neid  
 Verzehrt, ohn' alle Nutzbarkeit.

So wenn Gott einen, den er liebet,  
 Aus seinem besten Stande nimmt,  
 Und seinen Tod ihm früh bestimmt,  
 Seyn wir mit Unrecht drum betrübet.  
 Er weiß die beste Zeit gar wohl,  
 Wenn unser Tod uns nützen soll.

In ähnlichem Sinne tröstete Simon Dach seinen Freund Heinrich Albert, als kurz nachher auch seine Schwester, Magdalena, der Seuche unterlag, und dieser setzte das ihm gewidmete Lied für fünf Stimmen, um wiederum seine gebeugte Mutter damit aufzurichten. Freilich waren nicht immer Verluste solcher Art zu betrauern, bei denen die besondern Umstände, unter denen Gott sie verhängte, schon Trost und Erhebung für die Verwaisteten mit sich führten. Oft wurden dergleichen, wenn auch nicht ohne göttliche Zulassung, doch ihrer zunächst erscheinenden Ursache nach, durch Bosheit der Menschen, durch wahnsinnige Verblendung verwilderter Gemüther herbeigeführt, und berührten um so schmerzlicher, je unerwarteter sie trafen. In eben diesem Pestjahre 1639, im Monat Juli, befand sich der Churbrandenburgische Märkische Amtsrath Joachim Schulz auf dem Preussischen Amte Rein mit seinem ältesten Sohne Crispin, einem sittsamen, gottesfürchtigen, fleißigen Jünglinge, dessen ganzes Wesen ihm allgemeine Gunst und Liebe erworben hatte. Am acht und zwanzigsten jenes Monats, eben mit Sonnenaufgang, als Vater und Sohn aus dem Schläfe erwachten, trat unerwartet ein Hausgenosse, wie es scheint, — denn es wird uns von ihm nicht mehr berichtet, denn daß er Heinrich Elver geheissen, — mit bloßem Degen in das Zimmer, durchbohrte mit dem ersten Stiche den achtlosen Jüngling tödlich, und zerhieb ihn dann wüthend auf das grausamste, streckte den hinzueilenden Vater mit mehrern gefährlichen Wunden besinnungslos zu Boden, und alles dieses ohne irgend eine Ursache! Der Vater wurde durch die treuen Bemühungen des churfürstlichen Leibarztes, Dr. Helwig, hergestellt, aber zu dem Bewußtseyn des schmerzlichsten Verlustes der theuersten, auf einen so wohlgearteten Sohn gegründeten Hoffnungen; der Meuchelmörder scheint entwischt zu seyn. Eine solche Begebenheit, in solcher Zeit, mußte allgemeines Entsetzen erregen. Simon Dach, Georg Mylius, Robert Roberthin, ohnehin dem tiefgebeugten Vater befreundet, übersandten ihm Trostgedichte, unter ihnen zeichnet das von dem Erstgenannten gebichtete Lied sich aus:

Was? soll ein Christ sich freffen,  
 Und nur sein Leid ermessen,  
 Nicht auf den Herren sehn!

in welchem er den Herrn, auch in den herbsten, uns unerträglich scheinenden Schickungen als den allerbesten, treuesten Freund mit herzlichen Worten schildert, und dann schließt:

Drum, o betrübt' Seelen  
Schaut aus den Trauerhöhlen  
Auf seines Trostes Licht;  
Dem, der euch hat gequälet  
Und wund geschlagen, fehlet  
Es auch an Rath und Hülfe nicht.

Gedenkt was dort geschrieben:  
Uns, die wir Gott recht lieben,  
Nützt alles Kreuz und Pein;  
Das Leid muß unsre Wonne,  
Der Regen unsre Sonne,  
Der Tod das ewge Leben seyn.

Stobäus setzte dieses Lied, das spätere geistliche Liederfassungen unter die Kreuzlieder aufgenommen haben, und das auf diesem Wege allgemeinere, kirchliche Bedeutung gewann, auf die Melodie des 6ten der französischen Psalme, dessen Inhalt „Herr strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimme“ schon auf den feinen Bezug hat. Später hat man ihm häufiger die aus dem Volksgefange stammende Weise des Liedes „O Welt ich muß dich lassen“ angepaßt, die wir gewöhnlicher nach Paul Gerhards Liede: „Nun ruhen alle Wälder“ nennen. Diese seine Aufnahme in den Kreis unserer Kirchenlieder legt ein deutliches Zeugniß davon ab, daß man seinen Sinn nicht mißverstand. Denn was ist in ihm anders ausgesprochen, als der Gedanke, daß alles, was von dem Fürsten des Lebens kommt, uns zum Leben reichen solle, auch das Herbe und Bitterste? So ist es denn ein Lied kräftigen Trostes in Kreuz und Ungemach, und nichts werden wir weniger darin finden können als das, wofür man es wohl als Beispiel anzuführen pflegt: ein tränkliches, milzfüchtiges Liebeln mit Tod, Leid und Trübsinn, die für den Christen überall nicht vorhanden seyn sollen.

Es ist gewiß: die, durch besondere Verhältnisse näher gerückte, stete Erinnerung an das Ende des Lebens muß mit dem Gedanken an den Tod befreunden, ihm seine Herbigkeit nehmen. Die nahe verbundenen Freunde gewährten ihm denn auch bei kleineren Lebensereignissen Eingang, ja, er begleitete selbst ihre unschuldigen Freuden. Als im Mai des Jahres 1641 Robert Roberthin und seine Gattin Ursula Bogtin eine andere Wohnung beziehen mußten, dichtete ihnen Simon Dach ein Wanderlied auf das Maas und die Melodie des 29sten der von Lobwasser übertragenen französischen Psalme, und Stobäus setzte diese heitere Singweise fünfstimmig:

Dies Pilgerland läßt keinen ruhig bleiben,  
Wir müssen stets umher uns lassen treiben;  
So schickt es Gott, damit wir uns bei Zeiten  
Zur letzten Fahrt aus dieser Welt bereiten.  
Doch welcher inniglich  
Mit Zuvertrauen sich  
Auf seinen Gott kann gründen;  
Ihm heimstellt Glück und Fall,

Der wird sich überall

Zu Haus' und wohl befinden!

Heinrich Albert hatte auf einem beschränkten Plage, — wie er selber sagt, nicht ohne spöttliches Bereden vieler Leute, — ein kleines Gärtlein angelegt, und eine Laube, an der Kürbisse hinaufkletterten. Dort besuchten ihn seine Freunde zum öftern, und er meinte, es werde ihnen zur Ergözung gereichen, wenn er ihre Namen, mit einigen Reimen, an seine Kürbisse schreibe. Die Freunde ließen sich, wie er selber treuherzig erzählt, „diese kurze und sommerliche Erinnerung ihrer Namen nicht mißgefallen“; auch sagten ihnen die Reimlein zu, mit denen sie begleitet waren, und die, mit einer kurzen Erinnerung an die Vergänglichkeit eines solchen, kaum eine Jahreszeit überdauernden Denkmahls, oft auch ernste Mahnungen verbanden, wie in jenem Kreise der Eine sie von dem Andern gern hinnahm. So die folgenden:

Ich und meine Blätter wissen

Daß wir dann erst fallen müssen

Wenn der rauhe Herbst nun kommt,

Aber du, Mensch, weißt ja nicht

Das nicht heute noch geschieht

Daß dir Gott das Leben nimmt.

Ob ich gleich muß bald von hinnen

Kriegstu dennoch Frucht von mir;

Wenn man dich, Mensch, wird begraben,

Was wirst du für Früchte haben?

Robert hin, sich besonders daran freuend, meinte: es werde in der Gesellschaft noch anmuthiger seyn, und ihrer Gartenlust zum Ruhme gereichen, wenn sie jene Reime unter der Kürbshütte singen könnten. Albert griff diesen Gedanken auf, und so entstanden zwölf dreistimmige Sätze über dieselben, welche von den Freunden zum öftern gesungen, und von Albert auf ihr Anhalten endlich auch dem Drucke übergeben wurden. Hier richtet er nun an den „Kunstliebhabenden Leser“ folgende Worte: „ich bitte Euch, dafern meine geringe Worte und Weisen Euch verachtbar dünken, Ihr wollet Euch aufs Wenigste die Besingung der menschlichen Hinfälligkeit nicht zuwider seyn lassen, sondern vielmehr dieselbe zu eurem großen Nutz überall beherzigen.“ Man wird auch zu jener Zeit über diese Art gemeinschaftlichen Ergözens gespöttelt haben, wie sie Manchem von uns jetzt seltsam erscheinen mag. Allein die Farbe der Zeit trug endlich auch auf das Kleine sich über, das hier in seinem harmlosen, ja heilsamen Ernste kaum kleinlich erscheinen wird. Wie die heilige Schrift damahls in ihren Geschichten, Lehren, Weissagungen, so vielfach wiederklang im Leben, weil sie dessen stete Begleiterin war, so wird Albert, bei den Mahnungen und Lehren, die er durch seine Kürbisse den Freunden ertheilte, die ihrer vielleicht weniger bedurften, als der größere Kreis, zu dem sie später in Wort und Gesang redeten, auch wohl des alten Propheten gedacht haben, der, den über Nacht verdorrten Kürbis beklagend, durch ihn die Lehre empfing, daß der Herr um soviel mehr noch die große in Sünden versunkene Stadt habe beklagen, und in seinem Erbarmen ihr Zeit zur Buße lassen müssen; und so hat er der Frucht, die seinem Gärtlein zum Schmuck diente, auch eine Stimme gegeben, um in schweren Tagen daran zu erinnern, über unschuldiger Ergözung der Zeit der Gnade und Langmuth Gottes zu eigenem Heil nicht zu vergessen.



Freilich konnte es nicht fehlen, daß dann und wann ein Geist des Trübsinns und der Schwermuth über die Genossen kam, und in ihren Dichtungen laut werdend, sie herbe und unerfreulich machte. Zu Zeiten ist es, als erwache in ihnen die Besorgniß, einem zu fleischlichen Treiben heimzufallen; ihre harmlosen Liebesliedchen unterzeichnen sie mit Versetzung der Buchstaben ihrer Namen, wodurch sie wohl nicht eben schäferliche Benennungen annehmen wollen: Simon Dach nennt sich Chasmindo oder Sichamond, Rotherhin Berrintho, Aderöbach Barchedas; sie dichten ihre eigenen, oder ihrer Freunde Gesänge um, wo sie ihnen zu ausgelassen erscheinen, und setzen Urschrift und Parodie gegenüber. Die Verehrung irdischer Schönheit erscheint ihnen dann abgöttisch, was dadurch gesündigt worden, soll vergütet werden durch Erinnerungen an deren Vergänglichkeit. So redet eine verstorbene Jungfrau aus dem Grabe heraus, und beklagt das schmachvolle Vergehen der Reize, mit denen sie einst so eitel geprangt; herber noch, ja ekel- und abscheuerregend tönt die letzte Rede einer vormahls stolzen und gleich jetzt sterbenden Jungfrau. Übertreibungen, Auswüchse dieser Art, hängen aber, — wie in dem einzelnen Menschen die Schwachheit, das geistige Gebrechen — mit dem Besten meist unzertrennlich zusammen, wie denn auch die eigenthümliche Gestalt, welche dieses gewinnt, von dem Einflusse der Zeit und Umgebung abhängig bleibt. Diesen Zusammenhang zu zeigen, damit dem Einzelnen sein Recht geschehe, und man sein ganzes Wesen kennen lerne, ist die Aufgabe des Geschichtschreibers, in wie weitem oder engem Kreise er sich bewegen möge; auch diese Blätter haben versucht sie zu lösen.

Wenn wir nun von Stobäus behaupten müssen, daß seinen Gesängen die frische Heiterkeit, der kräftige Schwung fehle, wodurch die seines Meisters so sehr sich auszeichnen; so wird man nach dem Gesagten die Ursache davon nicht in seiner bedrängten, fast dürftigen Lage allein suchen wollen. Die Zeit drückte auf ihn wie auf die Mitlebenden. Von frühe an trafen ihn herbe Verluste, er sahe unerwartet die Theuersten neben sich fallen, und wenn ihm dann auch, um seiner Gaben willen, wiederum neue Freunde erwachsen, so mußte doch der Trübsinn, der zuweilen die jüngeren seiner Genossen ergriff, auf ihm, dem schon Alternden, doppelt schwer lasten. Seine späteren Gesänge, seit seinem fünfzigsten Jahre, tragen am meisten dieses düstere Gepräge. Für ein Danklied wegen des zwischen den Kronen Polen und Schweden im Jahre 1630 geschlossenen sechsjährigen Waffenstillstandes wählte er die Melodie

Herzlich thut mich verlangen

Nach einem seel'gen End,

und, er der Erste, soviel aus den auf uns gekommenen mehrstimmigen geistlichen Gesängen seiner und der früheren Zeit zu entnehmen ist, behandelt sie phrygisch. Denn, ihrem Urheber, Hans Leo Hasler, nachgehend, hatten sie alle Tonsetzer bisher ionisch gefaßt; Stobäus aber entdeckte die Möglichkeit, sie auch jener andern kirchlichen Tonart anzueignen, die der ionischen so nahe verwandt ist, und hat der sanften, heiteren Milde, welche sie ursprünglich auszeichnet, dadurch einen ernstern, strengen Anklang gegeben. Er hat damit in dieser herrlichen Melodie, die seitdem vorzugsweise zu Passionsliedern angewendet worden, eine bis dahin ungeahnete Tiefe aufgeschlossen, und wir müssen ihn darum rühmen: zugleich aber ist sein Fund, den wir ihm danken, ein Widerschein seiner Stimmung geworden. Sein Preussisches Halleluja, gesungen zur Feier des um 1635 zu Stummsdorf zwischen dem Polenkönige Wladislaw Sigismund, und dem schwedischen Reichskanzler Drenstierna geschlossenen Friedens, trägt endlich, statt einer selbsterfundnen Weise, die des Bußliedes: „Ach Gott thu dich erbarmen“; eine volle reine Freude konnte also auch bei diesen Gelegenheiten nicht bei ihm aufkommen.

Doch es ist an der Zeit, nachdem wir von der Einwirkung geredet, die von seinen Freunden wie von seinem Zeitalter überhaupt auf seine Kunst geübt wurde, nunmehr diese selbst in ihrer Eigenthümlichkeit näher in das Auge zu fassen, und vor Allem deren Einfluß auf den evangelischen Kirchengesang.

Wir können bei Stobäus nicht, wie bei seinem Meister, bestimmte Formen der Melodie und des Satzes in ihrer allmählichen Entwicklung verfolgen, ja, — wenn wir etwa seine Gelegenheitsgesänge ausnehmen — nicht einmahl mit völliger Sicherheit eine Reihenfolge seiner Werke, der Zeit nach, aufstellen. Die Formen des Liedes im engeren Sinne, des Festliedes wie es Eccard geschaffen, des Motetts, fand er bereits vor, und hat in und mit ihnen seine Kunst nach der Anregung, die er durch seinen Meister empfing, fortgeübt, nicht aber eine wesentlich neue Form gefunden. Deshalb ist auch im Allgemeinen bei ihm die Forschung nach dem früheren oder späteren Entstehen seiner Hervorbringungen nicht so unbedingt wichtig. Dennoch bleibt es immer angemessen, seine Gesänge, so viel möglich, nach ihrer Zeitfolge zu betrachten, die sich, einigermaßen wenigstens, nach den Dichtern, denen er sich angeschlossen, ermitteln läßt. Gehen wir hievon aus, so werden wir die am spätesten öffentlich gewordene seiner größeren Sammlungen, seine Festlieder, der früher herausgegebenen seiner Choräle voranzusetzen haben. In beiden hat er wohl zusammengestellt, nicht allein was früher zu verschiedenen Zeiten entstanden war, sondern auch was er um die Zeit der Herausgabe selbst, wo seine geistige Kraft keinesweges geschwächt war, gesetzt hatte. Von den Chorälen waren, wie wir finden werden, ihrer sechs schon um 1610 abgedruckt; bei den Festliedern dagegen können wir bis in das Jahr 1604 zurückgehen, und weil hienach einer der ältesten uns bekannt gewordenen Gesänge des Stobäus in ihnen angetroffen wird, stellen wir sie in unserem Berichte voran.

Die Festlieder — im Vereine mit denen Eccards — erschienen in den Jahren 1642 und 1643 zu Elbing bei Wendel Bodenhäusen, und zu Königsberg bei Johann Reußnern, und zwar, wie schon gesagt worden, dem Churfürsten Friedrich Wilhelm, der ihre Herausgabe durch ein beträchtliches Geschenk unterstützt hatte, zugeeignet. Sie sind durch eine Vorrede des Geistlichen Ministerii zu Königsberg (vom 14ten May 1642) eingeleitet. Nach einer langen Auseinandersetzung, wie andachterweckend, heilsam, von der heil. Schrift empfohlen und geboten, ein frommer Gesang sei, wird dort fortgefahren: „Welches alles zu dem Ende angeführet worden, damit man daraus den rühmlichen Fleiß, mit welchem sich diesfalls der weitberühmte Musicus Herr Johannes Stobäus verdient zu machen bearbeitet, erkennen, und in gebührende Acht nehmen möge. Es ist wahrlich nicht ein Geringes, daß er auf seinem einmahl genommenen Vorsatz, die Kirchenmusik in unserem Lande mit seinen verliehenen Gaben nach Möglichkeit zu befördern, so fest und unbeweglich verharret, und sich weder die schändliche Verachtung, in welcher heutiges Tages solche Künste liegen, weder die wenige Vergeltung, mit der man ihm in seiner schweren Arbeit begegnet, weder das verkehrte Urtheil der Singefeinde, noch einig ander Ding davon abwendig machen läßt: sondern, da auch sonst kaum ein einiger sich um diese Gott so wohlgefällige Wissenschaft bekümmert, und darin etwas gründliches zu fassen begehret, er allein in seinem ziemlich hohen Alter nicht aufhört dem Herrn zu singen und zu spielen, und eben ihm dazu auch andere fromme und kunstliebende Herzen aufzubringen. In welchem geistlichen Eifer wir ihn denn, kraft dieser apostolischen Ermahnung, stärken, und ihn bei allem Unthan der Welt seines künftigen Lohnes, den er aus der Hand des Herrn, dem er hie gesungen und gespielt, zu erwarten hat, gewiß und unfehlbar versichern. Was sonst die Art und Beschaffenheit

seiner Music anlangt, haben wir anderswo von ihm gerühmet, daß er all sein Singen in der Versammlung der Heiligen dahinaus zu richten suche, daß dadurch das Herz inniglich getroffen, und die Gemeine Christi zu einmüthiger Brünstigkeit im Geist möge aufgebracht und angetrieben werden. — Gott wolle ihm — heißt es dann am Schlusse, — Herrn Stobäo, bei seinem Alter Gnad und Kräfte verleihen, sich in dergleichen Kirchen-Arbeit noch weiter anzugreifen, und nach ihm auch andere erfahrene und geschickte Leute erwecken, damit auf Erden die Tonkunst blühen möge, bis dereinst das große neue Lied erschallt: Heilig, Heilig ist Gott der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll.“ Mit den Klagen und Strafreden über Verachtung der kirchlichen Kunst, die in diesem Vorworte ausgesprochen sind, hat man es so gar genau nicht zu nehmen; sie sind mehr eine versteckte Rüge des Benehmens der Behörden gegen unsern Meister, weil diese auf die Verbesserung der äußeren Lage eines so hochgeachteten Künstlers nicht gehdrig Bedacht gehabt, der wohlwollenden Gnade seines großen Fürsten nicht durch kräftige Unterstützung entgegengekommen seien, ja, ihre Wirkungen fast vereitelt hätten. Denn daß Stobäus seine Kunst nicht vergebens geübt, daß er in weitem Kreise ihr Antheil und Liebe gewonnen, glauben wir in den vorangehenden Blättern deutlich gezeigt zu haben. Auch ist aus allen Zeugnissen über ihn das Anerkennen dieser Früchte seines Wirkens deutlich zu entnehmen, eben wie die Klage über den geringen Lohn, der ihm äußerlich dafür geworden. Treuherzig spricht beides sich aus in einem der Lobgedichte, welche den Festliedern voranstehen, und das wir, kurz wie es ist, hier gern mittheilen. Es rührt von Christoph Willau her, Prorektor der Schule zu Königsberg-Löbenicht, und läßt sich also vernehmen:

Wo sonst vor dieser Zeit die wilden Püffel saßen  
Und an des Piegels Rand die Wölfe und Bären fraßen  
Dhn alle Jäger-Furcht; da grünet jetzt der Ort  
Und Wohnhaus freier Kunst, da schallet Gottes Wort.  
Wie horet man mit Lust Stobäus künstlich singen,  
Manch tausendschönes Lied nach Melodien zwingen.  
Wer wollte zweifeln dran? obgleich geringen Lohn  
Die Welt ihm hie erzeigt für solch erwünschten Thon,  
Daß dort deswegen ihm in himmlischer Capelle  
Von Gott verordnet sey viel besser Sold und Stelle  
Als hie die Kunst verdient. Da nun Eccardus steht  
Mit seiner Partitur, für Gottes Sing-Pulpet,  
Mit Himmels Glanz bestrahlt, erwartet mit Verlangen  
(Der vor sein Schüler war) Stobäus zu empfangen.  
Ich fürchte, wenn der Tod uns diesen Mann weggrafft,  
So bleibt in Preußen wohl die Music abgeschafft.

Dieser letzte Ausdruck deutet unverkennbar den Sinn des Ganzen. Einen Mann wie Stobäus abzulohnen, soll es heißen, hat man schon der Nachrede wegen nicht gedurft; wenn er aber dahin seyn wird, er, dem man im Leben übel gelohnt, wird man wohl die Kosten für seine Stelle ersparen wollen.

Was Stobäus für den Kirchengesang der Gemeine und für kirchliche Tonkunst im engeren Sinne in Preußen gewirkt, knüpft sich vor Allem an diese seine Festlieder. Ein beträchtlicher Theil derselben ist für die heiligen Zeiten und Feste des Jahres eigends bestimmt, und, wenn auch zumeist viel früher ent-

standen, durch die vorliegende Sammlung wohl zuerst öffentlich geworden. Unter der sehr beträchtlichen Anzahl einzeln erschienener Gesänge des Stobäus, welche in den Königsberger Bibliotheken aufbewahrt sind, habe ich von dieser Art Lieder nur ein einziges angetroffen, das, in früherer Zeit erschienen, in den Festliedern wieder einen Platz gefunden hat; das Osterlied von Peter Hagen: „Gott sei gedankt in Ewigkeit“, welches Stobäus um 1604, in dem 2ten Jahre seiner Amtsführung dem Bürgermeister, dem Rathe und den Richtern der Stadt Kneiphof als Festgabe zugeeignet hatte, wie er denn auch zum Antritte desselben Jahres den beiden Zünften der Kaufleute und Melkenbreuer zu Kneiphof ein Neujahrslied „Ein neues Jahr, ihr Christen heut fröhlich fänget an“ gewidmet hatte, das sich in den Festliedern aber nicht wieder aufgenommen findet. Wahrscheinlich sind diese auch die einzigen Beispiele geblieben von Herausgabe einzelner Gesänge für die wiederkehrenden Feste des Jahres. Jene beiden sollten ihn seinen neuen Gönnern bald nach seinem Amtsantritte bekannt, und sie ihm geneigt machen; später, bei häufigern Aufträgen für Gelegenheitsgesänge im eigentlichen Sinne, bedurfte es dieser Art der Empfehlung nicht länger, die allgemach entstehenden kirchlichen Vonsätze blieben dem Gottesdienste vorbehalten, bis sich der Wunsch geregt hatte, sie in vollständiger Zusammenstellung zu besitzen. Eben so ist vorauszusetzen, daß alle jene kirchlichen Festlieder, in engerem Verstande, wie sie unsere Sammlung bietet, auch ursprünglich diese Bestimmung hatten. Es ist hier kaum geschehen wie bei denen Eccarts, daß die vorzüglichsten seiner Gelegenheitslieder durch Unterlegung späterer geistlicher Gedichte in diesen Kreis aufgenommen worden sind, um sie zu erhalten. Nach der sorgfältigsten Forschung und Vergleichung fand ich nur einen einzigen Fall dieser Art. Das sechste unter den Liedern des ersten Theiles, von Georg Weiffel,

Such wer da will ein ander Ziel  
Die Seeligkeit zu finden,  
Mein Herz allein bedacht soll seyn  
Auf Christum sich zu gründen,

ist einem Hochzeitgesange unterlegt, den Stobäus um 1613 auf die Worte

Wieß Gott bestellt mir wohlgefällt ic.

für die Vermählung des Kneiphofers Rathsverwandten Christoph Klein mit Regina Stierner setzte.

Dagegen sind hier mehrer geistliche Gelegenheitsgedichte früherer und späterer Zeit unverändert aufgenommen. Zwei Lieder auf Kirchweihen, das erste der Kirche in Elfsit (1610), das 2te der neuerbauten Rossgärtischen Kirche zu Königsberg (1623); eines auf das erste Reformationjubiläum, 1617; eines zur Feier der vor hundert Jahren übergebenen Augsbургischen Confession, 1630; deren zwei auf den, in eben diesem Jahre geschlossenen 6jährigen Waffenstillstand zwischen Polen und Schweden; endlich das schon erwähnte Preussische Halleluja auf den Stumbsdorfer Frieden 1635, von welchen allen die einzelnen Abdrücke aus den Jahren, in denen sie erschienen, noch vorhanden sind. Mit Ausnahme von zwei Gesängen sind alle auf wirkliche Liederterte gesetzt. Der eine von jenen beiden ist ein fünfstimmiges Motett für die Feier der Heimsuchung Maria, auf die Worte des Hohenliebes: Stehe auf meine Freundin, meine Schöne, und komme her: der andere auf den Dankspruch im 50sten Capitel des Jesus Sirach: Nun danket alle Gott, der große Dinge thut an allen Enden, der uns von Mutterleibe an lebendig erhält und thut uns alles Guts u. s. w. Wahrscheinlich ist dieser, der am Schlusse der ganzen Sammlung steht, erst für die Herausgabe gesetzt worden, so daß wir also, wenn wir auch nur das Jahr 1642 annehmen, wo deren erster Theil erschien, und voraussetzen, daß schon das Ganze damals druckfertig gewesen, hier

Gefänge vor Augen haben, die einen Zeitraum von 38 Jahren umfassen. Die frühesten unter ihnen sind ohne Zweifel die, bei denen Peter Hagen Stobäus Dichter war. Es sind deren sieben, von deren dreien wir die Zeit der Entstehung wissen: von jenem Osterliebe von 1604, dem Liebe auf Einweihung der Tilsiter Kirche (1610) und dem Reformationjubelliebe (1617). Die andern sind voraussehtlich innerhalb des Zeitraums von 1604 bis 1620, dem Todesjahre Hagens, entstanden. Es sind zwei Weihnachtslieder, eines auf den h. Dreikönigstag, und eines auf die Feier der Heimsuchung. Alle verdanken ihren Ursprung fröhlichen Festen, und wenn auch in dem ältesten unter ihnen noch eine Art Unsicherheit zu spüren ist, wodurch es sich kund giebt als eine frühere Arbeit, so ist diese den andern doch kaum mehr anzumerken, die durch jugendliche Frische, Gewandtheit und Lebendigkeit sich auszeichnen. In jenem frühesten hat Stobäus die von seinem Meister geschaffene Form des Festliebes als ein Vorbild, dem er nachzugehen habe, noch ängstlich fast vor Augen gehabt. Es ist ein Streben darin nach angemessenem Ausdrucke des Einzelnen, der auch wohl erreicht wird, ohne daß jedoch das Ganze, als solches, sich recht zusammenrundet; wie denn überhaupt jene Gabe bildlicher Darstellung durch die Töne, die wir Eccard nachrühmen durften, seinem Schüler nicht verliehen war. Später tritt ihm bald mehr die motettenartige, bald die liebhabte Behandlung überwiegend hervor, deren letzte aber im Allgemeinen die in der Mehrzahl seiner Sätze vorherrschende ist. Außer Hagen sind es vornehmlich zwei Dichter, denen er sich gesellt in dieser Sammlung; Georg Weiffel, und Valentin Thilo; für zehn Lieder eines Jeden von ihnen hat er Melodien erfunden und gesetzt. Zweifelhaft bleibt es, ob der ältere, ob der jüngere Dichter des zuletzt genannten Namens es war, dem er sich angeschlossen; doch wird es in den meisten Fällen wohl der jüngere gewesen seyn, weil dessen Vater in einem Jahre mit Hagen bereits ein Opfer der Pest geworden war. Simon Dach, mit dem wir Stobäus bei Gelegenheitsliedern so oft in Verbindung finden, hat für die Festgesänge nur ein einziges Lied, zur Feier der Weihnachten, ihm gedichtet:

Ihr die ihr los zu seyn begehrt  
 Von euren Missethaten,  
 Heut hat sich Gott zu uns gekehrt  
 Und will uns Armen rathen.  
 Er äußert sich der Herrlichkeit  
 Und will uns an Geberden ähnlich werden;  
 Deswegen sich dann freut  
 Der Himmel sammt der Erden.

Die Dichter der übrigen Gesänge unseres Meisters in den Festliedern sind uns entweder unbekannt — wie die des Neujahrsliebes: „Das alte Jahr ist nun vergangen,“ und des alten Osterliebes: „Jesus Christus unser Herr und Heiland“ — theils wissen wir nur deren Namen, ohne nähere Kenntniß ihrer Verhältnisse; wie, daß Johann Comes das Lied: „Die Wahrheit kann nicht lügen,“ Michael Behm das Preussische Halleluja: „Dankt Gott an allen Enden“ gedichtet. Daß ihrer zwei auf einfache Schrifttexte gesetzt sind, ist zuvor schon bemerkt.

Von den 34 Sätzen des Stobäus, welche die Festlieder enthalten, sind die Mehrzahl — ihrer achtzehn — fünfstimmige \*); zwölf sind zu 6 Stimmen gesetzt \*\*); nur einer ist siebenstimmig, der zweite

\*) Im ersten Theile Nr. 2. 4. 6. 8. 13. 14. 16. 26; im 2ten Nr. 6. 7. 9. 12. 15. 17. 19. 20. 23. 24.

\*\*) Th. I. Nr. 11. 12. 18. 21. 23. Th. II. 14. 22. 25. 26. 27. 29. 35.

des andern Theils; achtsimmige finden sich drei, der 11te, 28ste, 30ste desselben Theiles. Aus dem Gesichtspunkte des Kunstgesanges betrachten wir sie später, zunächst hat ihr Verhältniß zu dem Gemeinegesange uns zu beschäftigen; die Frage nämlich, welche der Melodien, die ihnen zu Grunde liegen, in der Kirche dauernd heimisch geworden seien? Vier Bücher sind es zumeist, die uns darüber Aufschluß geben; freilich nur zwei derselben Melodienbücher, die andern beiden geistliche Lieder sammlungen ohne Singweisen, doch für unseren Zweck deshalb schätzbar, weil beide in Preußen erschienen, die älteste von ihnen bald nach dem Heimgange unseres Meisters, die andere fast ein Jahrhundert später, beide aber durch Hinweisungen auf Melodien bei den einzelnen darin aufgenommenen Liedern uns mindestens andeuten, ob man, früher oder später, an unseres Meisters Melodien sich gehalten, oder zu den von ihm gesungenen Liedern lieber bekannte und gebräuchliche angewendet habe, wo deren Strophen es vergönnten.

Im Jahre 1650, vier Jahre nach Stobäus Hintritt, erschien die ältere der geistlichen Lieder sammlungen von denen wir reden, bei Johann Reußner zu Königsberg in Preußen, von einer Vorrede des dortigen Hofpredigers Johann Behme begleitet, unter dem Titel: „Neu preussisch vollständiges Gesangbuch.“ Ihrer in Kupfer gestochenen Aufschrift steht links ein Kupferblatt zur Seite, die Verkündigung der Maria darstellend; auf dem Titelblatte selbst erscheint König David, die Harfe spielend, vor einem Tische, dessen Decke die Aufschrift des Buches trägt; hinter diesem, David gegenüber, erblicken wir, neben drei andern Männern, die wohlbekannten Gestalten Eccards und seines Schülers Stobäus, ein ehrendes Andenken an die großen Verdienste beider Männer um den Kirchengesang Preußens. In dem Buche selbst begegnen uns meist alle, von Beiden gesungenen und gesezten Festlieder: Eccards ohne Ausnahme, ja, außer den in Stobäus späterer Ausgabe enthaltenen, auch das von ihm einzeln herausgegebene Jesuslied: „Ich sey an welchem Ort ich woll“; wogegen von denen des Stobäus das 24ste bis 28ste des 2ten Theiles fehlen, bloße Gelegenheitsgesänge, wenn auch für kirchliche Veranlassungen, und daher für allgemeinen kirchlichen Gebrauch nicht passend; wie es sich denn auch von selbst versteht, daß in einer Lieder sammlung die von ihm gesezten Schriftworte (Th. II. 20. 35.) nicht Platz finden konnten. Verweisungen auf fremde Melodien kommen bei den von Eccard gesezten Liedern neunmahl vor \*), und viermahl bei denen des Stobäus \*\*); doch ist bei zweien dieser Fälle zu bemerken, daß Stobäus hier schon ursprünglich ältere Melodien für neue Lieder anwendete (I. 26. II. 29.), eben wie er ein älteres lange vor ihm vorhandenes Lied (II. 6.) mit seiner ursprünglichen Weise gegeben hat. Er giebt das Lied Valentin Thilo's (I. 26.): „Bedenk o Mensch die Angst und Noth“ mit der Weise: O Herr Gott begnade mich, und das Preussische Halleluja Michael Behms (II. 29.) mit der Melodie: Ach Gott thu dich erbarmen; dem Liede: „Jesus Christus unser Herr und Heiland“ (II. 6.) läßt er seine ursprüngliche alte Weise. Bei andern Liedern dagegen deutet der Beisatz „In seinem Thon“ die Beibehaltung ihrer Melodien ausdrücklich an, wie wir voraussetzen dürfen: so bei Eccards Osterlieder (II. 4.) „Zu dieser österlichen Zeit“ und dem von Stobäus gesungenen Johannisliede des Johann Comes: „Die Wahrheit kann

\*) Bei Nr. 1. 15. 17. 22 des ersten, bei Nr. 5. 8. 13. 21. 31 des 2ten Theiles der neueren Ausgabe der Festlieder.

\*\*) Bei Nr. 14. 26 des ersten, 7 und 29 des 2ten Theiles eben der Ausgabe desselben Werkes.

nicht lügen“ (II. 17.). Am unzweideutigsten wird bei einem anderen Liede, dem sonst nur die Hinweisung auf eine andere Melodie fehlt, durch eine besondere Bemerkung das Beibehalten von Stobäus Melodie ausgesprochen. Es ist bei dem Weihnachtsliede Peter Hagens (Th. I. 11.) „Uns ist ein Kind geboren“, dessen 5stimmigem Vonsage der Meister einen von Zeit zu Zeit eintretenden festen Gesang beifügte, auf die Worte „Ehre sei Gott in dem allerhöchsten Thron“. In unserer Sammlung stehen diese Worte mit dem Vonsage „Canon“ über dem Liede, in dessen Gesang sie nur dann eingreifen können, wenn Melodie und Vonsatz des Meisters unverändert bleiben.

Die zweite unserer Liederfassungen, die zugleich Melodien enthält, erschien in 2 Ausgaben. Zuerst 1668 zu Frankfurt a. M., unter dem Titel: Praxis pietatis melica, später 1683 zu Hamburg, nunmehr „Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben“ genannt, beidemahle durch Peter Sohr, Cantor zu Elbing, herausgegeben. Wir werden sie in der Folge unter den Melodienbüchern des 17. Jahrhunderts näher besprechen; hier genüge die Bemerkung, daß darin fünf Melodien Eccards, und deren sieben von Stobäus, meist alle aus den Festliedern stammend, neben ihre Lieder gesetzt sind \*). Freilich möchte unter diesen nur eine des älteren Meisters (zu dem Liede: Freu dich du werthe Christenheit) für den Gemeinegesang uns passend erscheinen, um Vieles mehr dagegen die seines Schülers. Wir wollen deshalb aus dem Vorkommen dieser Melodien hier nichts weiter folgern, als daß man bis in die letzten 25 Jahre des 17ten Jahrhunderts sie hoch in Ehren gehalten, und sich ihrer, so viel es thunlich gewesen, auch bei dem allgemeinen Kirchengesange bedient habe.

In der dritten unserer Liederfassungen, „Rogall's Kern alter und neuer geistlicher Lieder“, die 1735 zu Königsberg in Preußen erschien, hat sich die Anzahl der aus Eccards und Stobäus Festgesängen aufgenommenen Lieder schon beträchtlich vermindert. Von den durch Eccard gesetzten enthält sie nur acht \*\*), von denen seines Schülers nur sieben \*\*\*). Unter jenen sind zwei im ersten Theile, und eines im zweiten auf bekannte Melodien verwiesen †); eben so von diesen zwei des ersten Theiles (4, 7) und eines des zweiten (23).

Wollten wir nun bei diesen Andeutungen, und den, aus ihnen zu ziehenden Folgerungen allein stehen bleiben, so würden wir zunächst zu dem Ergebnisse gelangen, daß man um 1650 in Preußen 19 Lieder nach Eccards Melodien gesungen habe, — 10 aus dem ersten, 9 aus dem 2ten Theile der späteren Ausgabe der Festlieder — und 23 nach denen des Stobäus — 11 aus dem ersten,

\*) Von Eccard: 1) Freu dich du werthe Christenheit 2c.

2) Zu dieser öfterlichen Zeit 2c.

3) Der heilig' Geist vom Himmel kam 2c.

4) Der Zacharias ganz verstummt 2c.

5) Übers Gebirg Maria geht 2c.

Von Stobäus: 1) Macht hoch die Thür 2c.

2) Im finstern Stall 2c.

3) Der Herr fährt auf mit Lobgesang 2c.

4) Nun laßt uns mit den Engeln 2c.

5) Komm heil'ger Geist, dein' Hülff uns leist 2c.

6) Die Wahrheit kann nicht lügen 2c.

7) Du siehest, Mensch, wie fort und fort 2c.

Nur diese letzte Melodie gehört einem Gelegenheitsliede an, und erscheint nicht in den Festliedern.

\*\*) Nr. 1. 15. 22 des ersten, Nr. 5. 8. 10. 21. 32 des 2ten Theiles der späteren Ausgabe von den Festliedern.

\*\*) Nr. 4. 7. 13. 14 des ersten, Nr. 9. 22. 23 des 2ten Theiles eben der Ausgabe.

†) Th. I 1, 22, II 21.

12 aus dem 2ten Theile eben dieser Ausgabe. Denn unbezweifelt ergeben sich diese Zahlen, wenn wir von der Gesamtheit der Sätze eines jeden beider Meister die auf fremde Melodien verwiesenen, von ihnen behandelten Lieder des älteren Gesangbuchs in Abzug bringen, und bei denen des Stobäus insonderheit noch die dort nicht aufgenommenen, die von ihm schon ursprünglich älteren Weisen angeeigneten, endlich jene beiden Sätze, die Schriftworte, aber keine Lieder behandeln. Um 1668 hätte dann die Anzahl dieser gangbaren Melodien beider Meister sich dahin verändert, daß von Eccard nur deren fünf, von Stobäus nur sieben in Gebrauch geblieben wären; eben dieses Verhältniß hätte mindestens bis 1683 bestanden, und auch 1735 wäre es nur bei Stobäus Melodien ein etwas ungünstigeres geworden, indem von ihnen nur vier statt sieben sich in der Kirche erhalten hätten.

Nun entstand aber schon, als wir Eccards Festlieder und ihr Verhältniß zu dem Gemeinegesange näher betrachteten, uns der Zweifel, ob die Grundmelodien, selbst von den mehr liebhaft behandelten Tonsätzen des Meisters, für den Gemeinegesang hätten geeignet seyn können? Die Liederbücher von 1668 und 1683, obgleich es scheinen sollte, sie würden ihn beseitigt haben, riefen ihn bei der Mehrzahl der dort gegebenen Melodien Eccards wieder auf, und dazu kommt, daß sie die einzige Singweise nicht enthalten, bei der wir früherhin diesen Zweifel für lösbar annahmen; die für Artomedes Neujahrslieb „Nachdem die Sonn' beschloffen den langen Winterlauf.“ Nun sehen wir aber eben dieses Lied, für die Beibehaltung von dessen Melodie damals der Umstand zu zeugen schien, daß Rogall's Lieder Sammlung dasselbe keiner damals gangbaren Kirchenmelodie aneignet, in dem Gesangbuche von 1650 ausdrücklich auf den Ton „Helft mir Gott's Güte preisen“ hingewiesen. Es war also früher bereits dasjenige geschehen, was man später zu wiederholen nicht mehr nöthig hielt, da das Lied augenscheinlich einem, in der Kirche gangbaren Maasse angehört, für das eine beliebte Melodie vorhanden war; ja, man mochte, in anderen Fällen, auch von Anfang eine Verweisung unter ähnlichen Umständen für überflüssig angesehen haben. Mißlich bleibt es daher, aus einem bloßen Mangel derselben, zumahl bei Entgegenstehen innerer Gründe, entscheidende Folgerungen herzuleiten; ein solcher Mangel könnte das Gewicht anderer Gründe zwar verstärken helfen, niemals jedoch selbständig dazu dienen, die Entscheidung herbeizuführen. Dergleichen Gründe haben wir also aufzusuchen, jetzt zumahl für Stobäus Melodien, ehe wir auf die Ergebnisse jener beiden Liederbücher weiter fortbauen können.

Solche Gründe gewährt uns nun eines der umfangreichsten Melodienbücher der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts: Königs Harmonischer Liederschatz, um 1738 zu Frankfurt am Main erschienen, wenn wir es zunächst der späteren Ausgabe der Festlieder vergleichen, das Ergebniß dieser Vergleichung aber sodann mit demjenigen zusammenstellen, das uns die Prüfung der beiden zuvor besprochenen Liederbücher, des frühesten von 1650, des spätesten von 1735 gewährt.

König hat in seinem Liederschätze, bis auf wenige, alle von Eccard und Stobäus gesungenen und gesetzten Lieder berücksichtigt, die von dem Preussischen Gesangbuche von 1650 aus der Gesamtausgabe der Festlieder beider Meister aufgenommen worden waren. Die von diesem Gesangbuche übergangenen Texte — Schriftworte, wie Nr. 20. 35 des 2ten Theiles der Festlieder, bloße Gelegenheitsgefänge, wie Nr. 24—28 ebendasselbst — dürften wir bei dem späteren Sammler anzutreffen ohnehin nicht voraussetzen. Von den andern mangeln nur wenige bei ihm: unter den von Eccard gesetzten Liedern nur deren 4 (Nr. 19. 20. 25 des ersten, und 33 des 2ten Theiles), unter den von Stobäus behandelten nur zwei, das 2te und 14te des 2ten Theiles. Dagegen hat er keinesweges für jedes dieser Lieder auch



nur eine eigene Melodie, geschweige denn die von jenen Meistern ursprünglich dazu gesungene. Nur 13 der Lieder des ersten Theiles der Gesamtausgabe der Festlieder, 5 von den durch Eccard, 8 der von Stobäus gesetzt; nur 10 aus dem 2ten Theile, 6 der von Eccard, 4 der von Stobäus behandelten, giebt er mit eigenen Singweisen; für die anderen nimmt er ältere, gebräuchliche in Anspruch.

Jene eigenen Melodien sind aber, um zunächst von Eccards Festliedern zu reden, denen dieses Meisters in der besprochenen Gesamtausgabe nicht übereinstimmend, einen einzigen Fall ausgenommen, wo dieses mit einiger Beschränkung behauptet werden kann. Für Georg Meymanns Weihnachtslied (I. 10):

Die große Lieb dich trieb  
O Gottessohn, vom Himmelsthron  
In dies betübte Leben u. s. w.

erfand Eccard einen Tonsatz, dessen Grundmelodie in seiner motettenhaften Ausgestaltung, wenn auch das Ganze regelnd, doch in den verflochtenen Stimmen sich mehr verbirgt, als in unzerstücktem Zusammenhange äußerlich hervortritt. Diese Melodie ist, wie König sie aufzeichnete, sinnig herausempfundene, und, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, hergestellt, dem Liede als eine liebhaft wiedergegeben, seinem Maaße in fortlaufendem Flusse angeeignet. Für das Osterlied: „Zu dieser österlichen Zeit“ (II. 4) und das Pfingstlied: „Der heilig' Geist vom Himmel kam“ (Eben da 10) giebt König zwar Melodien Eccards; es sind aber nicht die in den Festliedern erscheinenden, sondern die älteren Singweisen, die Eccard für diese Lieder erfand, und die wir in den dreißig geistlichen zu Mülhausen erschienenen Liedern Helmbolds finden. Dabei sind sie nicht einmahl treu ausgezeichnet, in Königs Mittheilung klingen sie den ursprünglichen nur von fern an, ferner beinahe noch, als die von ihm hergestellte Weise des Liedes „Die große Lieb“ der Grundmelodie des Eccardschen Tonsatzes. Zu Helmbolds Liebe für das Johannisfest: „Der Zacharias ganz verstummt“ finden wir nicht Eccards sondern Joachims von Burgl Melodie; die Weisen aller übrigen Lieder haben mit denen Eccards gar nichts gemein, sie sind ganz neue, meist von Sohr, dem Herausgeber der Gesangbücher von 1668 und 1683 dazu erfundene; nicht einmahl ein Anklang an jene zeigt auch nur eine entfernte Beziehung. Wir finden hierin eine neue Bestätigung des zuvor schon über die Festlieder Eccards Ausgesprochenen. Ihre Bedeutung, eine sehr ausgezeichnete, haben sie vor Allem für die Entwicklung des Kunstgesanges, für dessen lebendigeres Verhältniß zu dem Gemeinegesange; sie stehen zu diesem in einer nur mittelbaren Beziehung, eine unmittelbare Einwirkung auf denselben ist ihnen nicht nachzurühmen. Ja, durch Königs Liederschatz wird selbst die geringe Vermuthung noch entkräftet, als habe Eccards Melodie zu Artomedes Neujahrsliede: „Nachdem die Sonn' beschloffen“ u. auch nur eine Zeitlang eine Heimath in der Kirche gefunden. Das Lied erscheint im Liederschatze ohne eigene Melodie, und wird auf die des Weissfischen Adventliedes: „Mit Ernst, ihr Menschenkinder“ verwiesen.

Anders verhält es sich mit Stobäus Melodien. König hat von diesen sechs aufgenommen in seinen Liederschatz; vier aus dem ersten Theile der Gesamtausgabe der Festlieder — die 6te, 13te, 14te, 16te — zwei aus dem zweiten — die 9te und 12te; alle zu Liedern gehörend, die in dem Preussischen Gesangbuche von 1650 auf keine anderen, gangbaren Melodien verwiesen waren, mit Ausnahme von der des 14ten Liedes im ersten Theile, wovon später zu reden seyn wird. Für 6

andere Lieder, eben wieder 4 des ersten (2, 8, 21, 23) und 2 des 2ten Theiles (11, 30) hat König zwar eigene Singweisen, für eines derselben (l. 23) sogar deren zwei, doch stimmt keine derselben den für diese Lieder von Stobäus ursprünglich erfundenen überein.

Stellen wir nun zusammen, was aus der Vergleichung der besprochenen Liederfassungen und des eben betrachteten Melodienbuches als sicheres Ergebniss hervorgeht, so ist es Folgendes: Die Mehrzahl der Lieder zumeist Preussischer Dichter, welche gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts in der Gesamtausgabe der Festlieder Eccards und Stobäus, der Mehrheit nach zum erstenmale, an das Licht traten, fanden nicht in Preußen allein, sondern bis in das Herz des evangelischen Deutschlands Anklang und Beifall, und wurden in der Kirche heimisch. Allein nur einige Melodien des jüngeren beider Künstler zogen sie nach sich, und gewannen denselben allgemeine, nicht bloß örtliche, provincielle Geltung. Diese Melodien wollen wir nunmehr näher betrachten; wir führen sie in der Folge auf, wie sie, nach Ordnung der Zeiten und Feste des Kirchenjahres, in der Gesamtausgabe der Festlieder zusammengestellt sind.

Zunächst begegnet uns hier die des zuvor schon genannten Adventliedes von Georg Weiffel \*): *Such wer da will ein ander Ziel* u. Sie war um 1613 zuerst, wie wir vernahmen, für einen Hochzeitgesang erfunden, gehörte also ihrem späteren Liede nicht einmahl ursprünglich an; aber sie hatte bald allgemeine Beliebtheit gewonnen, und so stimmte man dem Meister ganz bei, der, bei jenes Erscheinen, sie auf dasselbe übertragen hatte. Sohrs Melodienbücher, in denen sie fehlt, scheinen zwar dagegen zu streiten, doch beseitigt das spätere Vorkommen dieser Singweise alle daraus herzuleitenden Zweifel. Anders verhält es sich mit der zu dem Weihnachtsliede desselben Dichters

Im finstern Stall, o wundergroß!  
Des Vaters Licht liegt nackt und bloß,  
Der ewig' Fürst des Lebens u. \*\*)

Zuerst, wie es scheint, zog man für dasselbe die Melodie von Adam Reissners bekanntem Psalmliede vor: „In dich hab' ich gehoffet Herr“ u.; diese ist in dem Preussischen Gesangbuche von 1650 (S. 66) dafür ausdrücklich vorgeschrieben. Doch befreundete man sich später mit der des einheimischen, allverehrten Meisters, denn sie erscheint nachmahls in Sohrs Melodienbüchern, und in Rogalls Sammlung ist jene Vorzeichnung der älteren Weise nicht länger zu finden. Indes darf immer nicht behauptet werden, daß sie allgemeine Verbreitung, durchgängige Anerkennung gefunden habe. Denn schon vor dem Erscheinen des Preussischen Gesangbuches hatte Johann Erüger zu Berlin eine andere für unser Lied gesungen, die wir 1649 in seinen geistlichen 4stimmigen Gesängen, dann 1657, endlich in den zahlreichen Ausgaben seiner praxis pietatis melica finden. Trägt die von Stobäus herrührende mehr das Gepräge demuthvoller Anbetung des großen Geheimnisses, daß der ewige Lebensfürst „sich selber entäußert, und Knechtsgestalt angenommen habe, um der Sünder willen“, so erscheint in der des gleichzeitigen Meisters mehr das liebliche, zarte Bild des kindlichen Erlösers, die Heiterkeit des Festes, das an diese Gestalt sich knüpft; die eine wird neben der andern an dem Orte ihres Entstehens, in Preußen, in der Mark, Geltung gehabt haben. Eine dritte für dieses Lied finden wir um Vieles später

\*) Festlieder I, 6. 1650. S. 23. König Nr. 318, Seite 284. Beispiel Nr. 44.

\*\*) Festlieder I, 14. König Nr. 91, S. 20. Beispiel Nr. 45.

in der Zugabe (S. 4.) der fünften Ausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuche (1710), die jedoch in die nachmalige Gesamtausgabe beider Theile dieser Liederammlung (1741) nicht wieder aufgenommen, also wohl nur eine Zeitlang örtlich in Sachsen in Gebrauch gewesen ist. In der Auffassung nähert sie sich der des Stobäus, die indeß von ihr nicht verdrängt worden seyn kann, da dieselbe noch um 1738 in einem oberdeutschen Melodienbuche als eine kirchliche erscheint. Dagegen wird man in Sachsen, überhaupt im nördlichen Deutschland, zuletzt wohl zu der bekannten, älteren Singweise zurückgekehrt seyn, auf die man das Lied gleich Anfangs in Preußen verwiesen hatte; mindestens schreibt die erwähnte Gesamtausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuche vom Jahre 1741 sie wieder für dasselbe vor. Die Melodie eines 2ten Weihnachtsliedes von Peter Hagen (I. 13. Festlieder):

Nun laßt uns mit den Engeln \*)

Auch unsre Stimm erheben ic.

hat ebenfalls bei König ihre Stelle gefunden (Nr. 622. S. 26.); und wir dürfen um so mehr voraussetzen, daß sie von Anbeginn schon, wo das Lied Eingang gefunden hatte in die Kirche, auch allgemeinen Anklang gewonnen habe, weil auch Sohrs Melodienbücher sie aufgenommen haben, und weder das Preussische Gesangbuch von 1650, noch Rogalls Liederammlung von 1735 eine andere Weise für dasselbe vorschreiben; wie denn auch die eigenthümliche Bildung der zehnzeiligen Strophe des Liedes seine Verweisung auf eine gangbare Melodie nicht wohl zuließ.

Endlich erscheint unter den Festliedern des ersten Theiles die Melodie des 16ten, eines Neujahrsliedes

Das alte Jahr ist nun vergangen \*\*);

ein neues hat sich angefangen ic.

auch in Königs Liederchaze (Nr. 92. S. 35.) und läßt uns auf deren Verbreitung im evangelischen Deutschland schließen, wenn sie auch in den Sohrschen Melodienbüchern nicht zu finden ist.

Von den Gesängen des 2ten Theiles der Gesamtausgabe der Festlieder haben deren zwei die von Stobäus zu ihnen gesungenen Melodien in das achtzehnte Jahrhundert herübergenommen: ein Himmelfahrtslied von Georg Weiffel:

Der Herr fährt auf mit Lobgesang

Gott fährt auf mit Posaunenklang ic. \*\*\*)

und ein Pfingstlied Valentin Thilo's:

Komm heil'ger Geist, dein' Hül' uns leist ic. †)

Beide werden im Preussischen Gesangbuche um 1650 (S. 205. 221.) auf keine damals gangbaren Melodien verwiesen, das erste, das wir 1735 bei Rogall wiederfinden (S. 124), auch später nicht; König hat die auch bei Söhr erscheinenden Singweisen beider ohne wesentliche Veränderung ihrer Wendungen aufgenommen (Nr. 159, S. 91; Nr. 423, S. 99.).

Es ist Weniges, wie wir sehen, wovon sich mit einiger Bestimmtheit sagen läßt, daß es von Stobäus zu dem allgemeinen Kirchengesange beigeuert sei; von anderen seiner Melodien können wir es nur vermuthen. Nach Sohrs Melodienbüchern sang man um 1683 noch Simon Dachs Lied:

\*) Festlieder I. 13. Beispiel Nr. 46.

\*\*) Eben da I. 16. Beispiel Nr. 47.

\*\*\*) Festlieder II. 9. Beispiel Nr. 48.

†) Eben da II. 12. Beispiel Nr. 49.

„Du siehest, Mensch, wie fort und fort“ 1c. nach seiner Weise; vielleicht geschah dieses, in Preußen mindestens, auch mit der zu Valentin Thilo's Liede auf das Michaelisfest (II. 22.)

Wenn deine Christenheit  
Ausziehen soll zum Streit,  
So send ihr, Herr, die Engel dein,  
Die müssen ihr zur Seiten seyn,  
Sie schützen vor Gefahr 1c.

da noch um 1735, wo dieses Lied in Rogall's Sammlung erscheint (S. 166), ihm keine andere Melodie beigelegt wird; vielleicht, und aus ähnlichen Gründen, war dieses auch der Fall mit der Singweise zu Peter Hagens Lied über den 122sten Psalm:

Ich hab' ein' herzlich Freud' und groß Gefallen \*)  
Ins Haus des Herren allezeit zu wallen 1c.

und eben so mit dem Liede auf das Johannisfest „Die Wahrheit kann nicht lügen“ (II. 17.), das Rogall zwar um 1735 nicht wieder aufgenommen hat, das aber von dem Preussischen Gesangbuche von 1650, ohnerachtet es auf die bekannte Melodie „O Gottes Lamm unschuldig“ gesungen werden kann, doch ausdrücklich auf seinen Ton verwiesen wird, dem auch Sohr Stobäus Weise mitgegeben hat. Endlich mag es auch mit dem Liede (I. 4.)

Sei freudig, arme Christenheit,  
In Nothen nicht verzage,  
Bald kommt der Tag der Herrlichkeit,  
Das Ende aller Plage 1c.

sich so verhalten haben, für das um 1642 mindestens eine allgemein gebräuchliche ältere Melodie nicht vorhanden war, bis späterhin Johann Schop's Weise zu dem Riffschen Weihnachtsliede: „Ermuntre dich mein schwacher Geist“, das eine gleiche Strophe mit ihm hat, dafür angewendet wurde. Von andern, selbst allgemein beliebt gewordenen und verbreiteten Liedern Preussischer Dichter sind aber Stobäus Melodien, wenn sie auch Anfangs Eingang gefunden haben mochten, doch bald wieder verschwunden; ja, in des Sängers Vaterlande hat die Weise selbst das Lied nach sich gezogen und es in Vergessenheit gebracht, weil man Anstand nahm, jene durch eine neue zu ersetzen, und keine ältere für dieses vorfand, mindestens keine passende. So ist das Lied Weissels

Macht hoch die Thür, die Thor' macht weit,  
Es kommt der Herr der Herrlichkeit,  
Ein König aller Königreich',  
Ein Heiland aller Welt zugleich 1c. \*\*)

so sind die Lieder Valentin Thilo's

Die ihr mit Sünden ganz besleckt  
Vor Gottes Zorn erschrecket,  
Laßt heut' die Furchtsamkeit 1c. \*\*\*)

\*) Pr. GB. 1650. S. 273. Rogall, 1735. S. 305.

\*\*) Geslieder I. 2.

\*\*\*) Eben da I. 21.

und

Dies ist der Tag der Fröhlichkeit,  
Den Gott selbst hat erkoren 1c. \*)

für die Adventszeit, Maria Reinigung und Verkündigung, bei Rogall schon verschwunden, während Sohr das erste noch 1683 mit Stobäus Melodie giebt, bei König jedes eine eigene Melodie hat, das letzte sogar deren zwei \*\*), ja, die ersten beiden noch in Freilingshausens Gesangbuche mit besonderen Singweisen angetroffen werden \*\*\*); Singweisen, durch die jene Lieder in Oberdeutschland und Sachsen im Leben erhalten wurden, während sie in Preußen mit ihren ursprünglichen Melodien erloschen. Für Philo's Adventslied

Mit Ernst, ihr Menschenkinder,  
Das Herz in Euch bestellt 1c. †)

war die Singweise des älteren Liedes: „Helft mir Gotts Güte preisen“ anwendbar; auf sie verwies man dasselbe in Preußen, während so König (Nr. 408) als Freilingshausen (Nr. 13) eine neue in den Hauptzügen übereinstimmende dafür geben. Das Lied Hagens:

Gott sei gedankt in Ewigkeit,  
Die Sonne der Gerechtigkeit  
Das menschlich' Herz erfreut 1c. (II. 7.)

verweist schon das Preussische Gesangbuch von 1650 und später Freilingshausen (Nr. 255) auf die ältere Melodie „In dich hab' ich gehoffet Herr“; seine ursprüngliche hat daher wohl niemals in der Kirche Wurzel gefaßt, selbst nicht in Preußen. Daß sie nicht Anklang fand, darf bei näherer Betrachtung uns nicht befremden. Sie geht, gleich ihrem Konfasse, zu sehr dem Ausdrucke des Einzelnen nach, um in dem geistlichen Gemeinegesange eine Stelle finden zu können; denn es sind große, allgemeine Züge, nicht die Ausgestaltung des Einzelnen, welche die Gunst des Volkes gewinnen. Eher möchten wir uns wundern, daß von so vielen Liedern, die ohne Zweifel auf unseres Meisters Veranlassung gedichtet wurden, die man mit seinen Tönen zuerst vernahm, eines hochverehrten Künstlers, auf den man, als einen Eingebornen, stolz war, doch verhältnißmäßig nur eine geringe Anzahl — ihrer sechs, wie wir gesehen — durch diese Töne in Preußen erhalten blieben, oder ihre Melodien im Leben erhielten. Allein auch dafür bietet uns der Gang, den die Bildung der Konfust in jenen Tagen nahm, genügenden Aufschluß. Die große Sangeslust des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, die für Lieder auch einer gleichen, einmahl beliebt gewordenen Strophe eine große Anzahl besonderer Singweisen erfand, hatte mit der ersten Hälfte des siebzehnten schon sehr abgenommen. Eine neue Singweise machte, bei ansprechendem Inhalte des Liedes, meist nur zugleich mit einer neuen Strophe sich geltend, für die eine bekannte Melodie noch nicht vorhanden war, oder doch nicht durch leichte Umbildung ihr angepaßt werden konnte, wie wir, zumahl bei inneren Beziehungen zwischen dem neuen Liede, und dem älteren der angeeigneten Singweise, selbst in früherer Zeit, davon merkwürdige Beispiele gefunden haben. Hatte man aber eine solche Melodie, so wurde sie gewöhnlich der neuen unbedingt vorgezogen, es mußte denn diese den

\*) Festlieder I. 23.

\*\*) König: Nr. 435, 183, 158.

\*\*\*) Nr. 12. 162. Die letzte ist mit der bei König vorkommenden im Wesentlichen übereinstimmend.

†) Festlieder I. 8.

Grundton des Gefühles in ihrem Liede besonders glücklich getroffen haben. Dazu kam noch ein anderer Umstand, der nicht unbemerkt bleiben darf. Der eigenthümliche, rhythmische Bau, der im sechzehnten Jahrhunderte in der Melodie des Volksliedes hervortritt, zumahl dasjenige, was wir mit dem Namen „rhythmischen Wechsels“ schon oft bezeichnet haben, und das durch jenes Jahrhundert hin bis weit in das folgende hinein auch in dem kirchlichen Gemeinegesange heimisch geblieben war, beginnt nach der Mitte dieses letzten aus demselben allgemach zu verschwinden, und behält nur im Kunstgesange noch seine Stelle, bis es endlich auch dort erlischt. Die alten kirchlichen Melodien müssen nun in das Gleichmaß unseres heutigen Taktes sich fügen, es sei, daß sie, wie der eine oder andere Bestandtheil jenes Wechsels vorkommt, in den geraden oder ungeraden Takt hineingebildet werden, bis man endlich auch diesen letzten verwirft, als der Kirche mißziemend, da allein ausgenommen, wo das Maas der Lieder ihn unbedingt erheischt. Diese Umwandlung, die wir an diesem Orte nur vorläufig andeuten, und die um Stobäus Zeit erst sich anzubahnen begann, gehört ohne Zweifel mit zu den Ursachen, weshalb seine Melodien zu vielen der geistlichen Lieder zurückgesetzt blieben, die, wie wir gesehen, mit ihnen zuerst öffentlich wurden, und allgemein ansprachen. Alle diejenigen unter seinen Singweisen, die man aufnahm, entbehren jenes rhythmischen Wechsels, oder er war doch leicht zu tilgen, ohne wesentliche Entstellung; in den übrigen tritt er meist entschieden hervor, und leitet oft zu wirklichem Taktwechsel hin. Man hat sie deshalb gewiß nicht geringer geachtet, man hat ihrer, als Blüten des Kunstgesanges, in der Kirche bei festlichen Gelegenheiten sich erfreut; aber das Gefühl empfand in ihnen schon einen fremden Bestandtheil, man vermochte deshalb nicht mehr, sie sich lebendig anzueignen. Dabei hielt man aber an eben diesem Fremdartigen da noch fest, wo man es mit älteren Singweisen überkommen hatte, wovon Stobäus Choräle uns einen überzeugenden Beweis geben. Denn in diesen Tonsätzen war es seine Absicht, gleichwie es die seines Meisters gewesen, die gebräuchlichen Melodien, wie er sie vorgefunden, zu behalten, und sie nur kunstgemäßer, als es von Zeitgenossen und Vorgängern geschehen war, auszugestalten, wofür er in denen Eccards das beste Vorbild fand. Geliehen hat er ihnen also nur seine Kunst als Seher, ohne melodisch an ihnen zu künfteln.

Ehe wir jedoch zu ihnen übergehen, haben wir die Festlieder noch aus dem Gesichtspunkte des Kunstgesanges zu betrachten. Es ist schon zuvor angedeutet, daß Stobäus nicht eine gleiche Gabe bildlicher Darstellung durch die Töne, wie Eccard, empfangen gehabt; wir könnten hinzufügen, daß ihm seine Dichter auch nicht in gleicher Art glücklich entgegengekommen seien. Mögen ihre Lieder, für sich genommen, immerhin den Vorzug größerer Gewandtheit der Sprache, und selbst eines reicheren Inhalts haben, so führen sie doch nicht, wie etwa die sonst unbeholfenen Helmbolds, welche Eccard sang und setzte, das Fest, seine nächste geschichtliche Veranlassung, unmittelbar uns vor, versetzen uns nicht in die Mitte desselben, wie die Lieder: Übers Gebirg Maria geht 1c. Der Zacharias ganz verstummt 1c. Im Garten leidet Christus Noth 1c. Der heilig' Geist vom Himmel kam 1c. und andere; sie lehren, ermahnen, strafen, ermuntern mit Bezug auf das Fest, dem sie bestimmt sind, sie setzen sich gegen die Gemeinde in eben das Verhältniß, in welchem die ganze Zeit zu ihren Dichtern stand. Schon deshalb konnten sie in Stobäus Melodien und Tonsätzen die Farbe frischer Gegenwart nicht gewinnen, welche jene anderen so sehr auszeichnet. Nur zwei Lieder von Valentin Thilo hat Stobäus gesetzt, und in unsere Sammlung aufgenommen, die jenen früheren in Auffassung und selbst

im Ausdrucke ähnlich sind: wir möchten sie daher dem älteren Dichter dieses Namens zuschreiben. Das eine ist ein Gespräch des Petrus und der Maria am Grabe des auferstandenen Christus \*). Ein vierstimmiger Chor tiefer Stimmen tritt ein für Petrus, ein dreistimmiger, von hohen gebildet, für Maria; im Wechselgespräch antworten sie einander. Petrus klagt über das Verschwinden des Herrn, Maria tröstet ihn, und während sie sich anschickt ihm zu offenbaren, was sie von dem Engel über die Auferstehung vernommen habe, ertönt ein siebenstimmiger Chor, mit der Kunde:

Jesus Christ, der Herr, aus eigener Macht

Aus dem Schlaf des Todes ist erwacht.

Das Ganze trägt die Form der Dialogen, die in den mehrstimmigen Consägen der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, bis hinein in das 17te, bei Behandlung weltlicher und geistlicher Gedichte die sich dazu eignen, oft vorkommt, und am meisten bei den Darstellungen der Leidensgeschichte angewendet wird, wo Rede und Gegenrede mit einander wechseln. Die beiden Chöre, — mit einzelnen Stimmen auszuführen, so lange das Wechselgespräch dauert, — heben nicht allein durch Höhe und Tiefe, durch mindere und größere Stimmenfülle sich hervor, sondern auch durch die Behandlung des Satzes. Während die Oberstimme in beiden deklamatorisch gehalten ist, erscheint in dem tieferen verhältnißmäßig mehr die Stimmenverflechtung des Motetts, in dem höheren einfach-gleichmäßiger, harmonischer Fortschritt. Bewegt sich der eine wie der andere in dieser letzten Art fort, so belebt auch rhythmischer Wechsel seinen schlichten Gang: der schließende, volle Chor wird durch ungeraden Takt geregelt. Eine Form aus älterer Zeit ist hier sinnig angewendet, kräftig, würdig, eindringlich ist das Ganze in ihr gehalten, aber das Festlied, in Eccards Sinne, erscheint nicht hier. Das zweite unsrer Lieder ist für den Tag der heiligen drei Könige bestimmt, und „Der Stern aus Jacob“ überschrieben. Hier stehen in ähnlicher Art zwei 4stimmige Chöre fragend und antwortend gegenüber, jener von hohen, dieser von tiefen Stimmen, beide zuletzt zu vollem Gesange sich vereinend; eine liebhabte Melodie geht aber durch keinen von ihnen hin, wenn sie auch nicht deklamatorisch gehalten sind wie jene eben besprochenen, sondern mehr motettenhaft. Die erste Strophe wird, nach diesen Andeutungen, das Allgemeine der Anlage hinlänglich klar machen:

I. { Weß ist der Stern der heut erschienen,  
Wozu mag seine Klarheit dienen?

II. { Gott hat ihn selber vorgestellt,  
Zu deuten an das Licht der Welt.

I. ( Ist denn Messias wo gekommen?

II. ( So hat die ganze Welt vernommen!

Beide Chöre { O seelig, seelig ist die Welt,  
Weil ihr zu gut kommt dieser Held!

Der Festliedform Eccards nähert sich dagegen Stobäus achtsimmiger Gesang auf das erste Reformationsfest, 1617. Jede der Strophen des von Hagen dazu gedichteten Liedes beginnt in ihren Anfangszeilen mit Erzählung der mancherlei Lehre und Warnung, deren Gott die Welt gewürdigt habe in seiner Treue bis auf Luthers Zeit, weil er nicht den Tod des Sünders wolle, und schließt dann mit den wiederkehrenden Worten:

\*) Beispiel Nr. 50.

Darum wir Gott den Herren  
Mit Sang von Herzen ehren.

Jene früheren Zeilen sind fünfstimmig behandelt, ganz im Sinne des Eccardschen Festliedes; diese letzten als voller, achtsimmiger Chorgesang in kunstreicher Stimmenverflechtung, deren lebendige Nachahmungen auf dem dunklen Grunde eines in gehaltenen Tönen langsam fortschreitenden Basses sich trefflich hervorheben; nach einem kurzen Wechselchore schließt das Ganze in ähnlicher Art. Ein achtsimmiger Gesang, ebenfalls zweier abgestufter Chöre, auf Weissels Pfingstlied:

Ich will gießen aus  
Über Davids Haus  
Spricht Gott, den Geist der Gnaden,

ist durchaus im Style des Motetts gesetzt \*), und diesem nähern sich mehrere der sechsstimmigen Sätze unserer Sammlung durch vollständige oder theilweise Wiederholung einiger Liedzeilen, in der sonst über die anderen vorherrschenden Oberstimme. Dadurch entstehen Einschaltungen, welche, den Fortgang der Grundmelodie unterbrechend, die Behandlung derjenigen ähnlich machen, die Eccard, wie wir gesehen, in seinem Hochzeitgesange über den 128sten Psalm anwendete, die Form seines Festliedes erst allmählig vorbereitend. Der vorwaltend liebhaften Behandlung der übrigen Gesänge gedachten wir bereits; von ihnen sind jedoch, wie ebenfalls schon bemerkt ist, nicht alle auf selbsterfundene Melodien unseres Meisters gesetzt. Für zwei hier wieder aufgenommene Gelegenheitsgesänge benutzte er die gebräuchlichen Kirchenmelodien „Herzlich thut mich verlangen“ und: „Ach Gott thu dich erbarmen“; ein Passionslied Philo's: „Bedenk o Mensch die Angst und Noth“ trägt die Weise des alten Bußliedes über den 51sten Psalm: „O Herre Gott begnade mich“ \*\*); endlich hat Stobäus seinen Tonsatz zu Hiob Lepners Todtenliede von Simon Dach

O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen \*\*)

dem Liede

Jesus Christus unser Herr und Heiland,

dem seine Melodie ursprünglich angehört, hier wiederum zurückgegeben, ohne an den begleitenden Stimmen das Geringste zu verändern.

Durch diesen Theil unserer Sammlung sehen wir uns denn unmittelbar zurückgeführt zu Stobäus Chorälen, deren Herausgabe zugleich eine erneuerte der Eccardschen war, ja, noch eine Nachlese lieferte zu deren erstem Abdrucke von 1597. Sie erschienen 1634, acht Jahre vor den Festliedern, zu Danzig bei Georg Rhete; wie es in Stobäus Vorrede heißt, auf vieles Anliegen von Freunden und Gönnern heiliger Tonkunst, welche Eccards Choralsätze, bei gänzlichem Verkaufe des ersten Druckes, wieder zu besitzen wünschten, weshalb er sie nun, mit seinen „ebenmäßig gesetzten Kirchenliedern“ vermehrt, herausgebe. Die Festlieder hatte der Meister seinem Landesfürsten und Wohlthäter gewidmet; dieses, vor ihnen erschienene Werk, weihte er „dem unsterblichen, allgewaltigen, dreieinigen Gott, Vater, Sohn und heiligem Geist, hochgelobet und geliebet in Ewigkeit.“ In dieser Weihung spricht er frommen Dank aus für

\*) Eine liebhafte Melodie für diesen Pfingstgesang giebt König (S. 98. Nr. 709). Derselbe erscheint zwar 1650 in dem Preussischen Gesangbuche ohne Verweisung, Rogall aber hat ihn nicht wieder aufgenommen.

\*\*) Beispiel Nr. 51.

\*\*\*) Beispiel Nr. 52.



Erlösung, Belehrung, Errettung aus Gefahr, Ernährung, Versorgung; sein ganzes Leben sei voll der Güte und Gnade des Herrn, er danke ihm vor Allem, daß er ihm ein Herz und rechte Thätigkeit gegeben für die Tonkunst, die zu seiner Ehre gereiche, der Engel und Menschen Lust und Freude sei. Eine Vorrede des geistlichen Ministerii zu Königsberg leitet auch hier das Ganze in ähnlicher Art ein, wie bei den Festliedern; von demjenigen, was über Stobäus und seine Lebensverhältnisse aus ihr zu lernen ist, haben wir hie und da bereits Gebrauch gemacht, wir erwähnen nur noch, daß Hiob Lepner, — dem wir schon früher begegneten — Gerhard Jansen, Bürgermeister zu Memel, und Arend Bredeloch, Gerichtsverwandter der Stadt Kneiphof Königsberg, als besondere Beförderer dieses Werkes in ihr genannt werden. Eben so dürfen wir die Menge von Lobgedichten übergehen, die dasselbe nach dem Gebrauche jener Zeit begleiten. Wir lernen durch sie einen „Andreas Coffinacius“ kennen, der von Angerburg aus auch sein Scherflein dazu giebt, und sich des Meisters Dheim nennt: wie denn auch ein „Erasmus Landenberg“, akademischer Sekretair, sich äußert, daß er „um der Schwägerschaft willen“ das seinige hinzugethan habe. Stobäus näherer Kreis vermehrt sich uns durch diese beiden Namen, die deshalb hier stehen mögen. Auch sei es erlaubt einige Zeilen hier beizufügen, die sein Robertin bei dieser Gelegenheit für ihn gedichtet hatte, und worin dessen milde, frommer Sinn lebendig hervorleuchtet:

Wir müssen zwar entfernt von andern Landen leben,  
In denen Wärme herrscht, uns deckt der rauhe Nord;  
Doch hast du uns gewollt ein' andre Sonne geben,  
Der Seelen schönstes Licht, das klare Gnadenwort;  
Und neben diesem Wort hast du uns mit verliehen,  
Daß guter Künste Brauch hie reichlich ist bekannt.

Der Dichter bittet dann Gott um Frieden — es war um die Zeit, wo der Wiederausbruch des schwedisch polnischen Krieges gefürchtet wurde — zur Pflege der Künste, damit sie immer reicher blühen mögen,

Und jedermann gesteh, daß in dem kalten Preußen  
Mehr geistlich Singen sei, als sonst überall.

Sechs von den hier gesammelten Choralsätzen waren schon um 1610 zu Königsberg bei Johann Schmidt besonders zusammengeedruckt: die deutsche Litaney, der Lobspruch des Simeon nach den Worten der Schrift, und seiner kirchlichen Intonation, und die Lieder „Jesus Christus unser Heiland 1c. Wenn mein Stündlein vorhanden ist 1c. Ach lieben Christen seid getroßt 1c. und: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn 1c.; alle „auf die gemeine Kirchenmelodey in Preußen gerichtet“, und zumeist für den Gebrauch bei Leichbegängnissen bestimmt. Mit ihnen zusammengenommen, sind der Choralsätze unsers Meisters in der uns jetzt vorliegenden Sammlung 44; und rechnen wir ihnen die vier Festlieder hinzu, bei denen gebräuchliche Kirchenweisen angewendet sind, acht Gelegenheitsgesänge auf französische Psalmmelodien, und fünf dergleichen auf andere Singweisen geistlicher Lieder, so besitzen wir im Ganzen 61 Choräle von Stobäus; alle zu 5 Stimmen, nur mit Ausnahme der beiden zur Feier des Waffenstillstandes und des Friedens von 1630 und 1635 gesetzten, welche sechsstimmig sind. Daß die von Eccard gesetzten Singweisen ihrem Ursprunge, ihren Tonarten, ihrer rhythmisch-melodischen Ausgestaltung nach mannichfaltiger sind, ist gewiß, wir dürfen es aber nicht der Wahl seines Schülers beimessen, daß dieser hierin gegen ihn zurücksteht; wollte er doch nur eine Nachlese geben zu dem, was sein Meister bereits geleistet hatte. Wir finden nur eine einzige, von beiden bearbeitete Melodie, die des Liedes „Vom Himmel hoch da

komme ich her“, welche jedoch Stobäus einem anderen Liede Luthers von ähnlichem Inhalte: „Vom Himmel kam der Engel Schar“ angepasst hat. Eben so hat er selbst nur eine Melodie zweimal gesetzt, die des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen“, ohne daß jedoch eine dieser Bearbeitungen mit eben diesem Liede erschiene; wie denn auch die eine von ihnen (die 6stimmige) in die Festlieder aufgenommen ist, und nicht in die Choralgesänge. In diesen begegnet uns die erwähnte zweite, 5stimmige Bearbeitung, mit dem Liede Cornelius Becker's

Ich harrete des Herrn,

Da wendte er sich zu mir 1c.

über den 40sten Psalm, worin die Melodie, eben wie dort, phrygisch gefaßt ist. Dieser fünfstimmige Satz möchte dem sechsstimmigen noch vorzuziehen seyn. Er ist mit besonderer Liebe behandelt; man sieht es ihm an, daß er zu einer Zeit entstand, wo Stobäus an dem Psalmliede, das ihm zu Grunde liegt, sich besonders erquickt und gestärkt hat. Wohl mag dabei auch der besondere melodische Bau der Singweise seine Aufmerksamkeit erregt haben, die mit einem Tone beginnt und endet, der eben sowohl für ihren phrygischen Grundton gelten kann, als für die größere, dritte Stufe aufwärts eines vorausgesetzten, aber nicht erscheinenden ionischen Grundtons; und die nahe Verwandtschaft beider kirchlichen Tonarten wird ihn dahin geleitet haben, eine bisher noch nicht gefundene harmonische Begleitung zu versuchen. Nicht, daß sie versuchsweise ergründet worden wäre; er hat sie aus innerem, tonkünstlerischem Verständnisse, und lebendigem Gefühle her, wahrhaft erfunden; alle die mannichfachen Abschattungen der Harmonie, welche große Meister späterer Zeit, von ähnlicher Auffassung aus, uns zu Gehör gebracht haben, verdanken wir ihm, ohne Zweifel; lange, und tief hat der Ton an- und ausgeklungen, den er zuerst anschlug. In diesem Satze kommt Stobäus seinem großen Meister vollkommen gleich; auch in anderen steht er ihm sehr nahe, so daß wir dieselben, stände sein Name nicht darüber, eben so gut diesem würden zuschreiben können. Wir rechnen dahin die Behandlung der Melodie: Wenn wir in höchsten Nothen seyn; die der älteren Singweise des Liedes: Nun freut euch lieben Christen gmein, die hier mit dem Liede: Freut euch des Herrn ihr Christen all, über den 47sten Psalm erscheint; der Melodie: Mag ich Unglück nicht widerstehn, nach welcher das Lied: In meinem Herzen hatt' ich mir gesetzt für 1c. über den 39sten Psalm gesungen werden soll; die der Melodie des Psalmliedes: An Wasserflüssen Babylon, die der ältern, phrygischen, des lutherischen „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“, und andere \*). Es ist ihm daher wohl nachzurühmen, daß er zu dem Werke seines Meisters eine erfreuliche Ergänzung gewährt habe; denn nur so dürfen wir dasselbe ansehen, da es, für sich genommen, zwar immer Lieder und Melodien der mannichfaltigsten Bestimmung enthalten würde, ohne jedoch alle kirchlichen Feste zu umfassen. Was die harmonische Behandlung der Melodien betrifft, so wäre hier nur das zu wiederholen, was darüber bei Eccard bereits gesagt ist, denn Stobäus ist diesem in der Art seiner Stimmführung treu nachgegangen. Nur dessen großartige Einfachheit hat er nicht erreicht; statt eine schlichte Harmonie, wo sie von der Singweise selber schon geboten wurde, durch Verflechtung bereits für sich bedeutender, ausdrucksvoller Melodien der begleitenden Stimmen zu beleben, hat er nicht selten vorgezogen, Harmonieen anzuwenden, die aus der Melodie

\*) Wir haben von den hier genannten nur drei mitgetheilt, neben ihnen aber, um der Mannichfaltigkeit der Melodien und der Vergleichung mit früher gegebenen willen, andere ausgewählt. S. Beispiele Nr. 53 bis 63.

nicht naturgemäß entsprangen, sondern ihr als Schmutz aufgedrungen waren, und eben hier — wenn nicht öfter — sind ihm Härten entschlüpft, zumahl durch Querstünde; — es müßte denn manches davon auf die Rechnung der Schriftseher zu schieben seyn, deren Ungenauigkeit den Tonsetzern damahls häufig zu Klagen Anlaß gab. Ganz einfach sind nur die biblischen Lieder behandelt: Gelobet sei der Herr, der Gott Israel 1c. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, die nur nach kirchlichen Intonationen zu singen sind, und Luthers: „Jesaja dem Propheten das geschah“; die andern, ihrer Bestimmung gemäß, bald mehr bald minder kunstreich. Melodien alter, kirchlicher Hymnen finden wir nicht, wohl aber deren von mittelalterlichen, lateinischen Liedern (*Ave Hierarchia etc. Puer natus in Bethlehem etc. Parvulus nobis nascitur etc.*) oder deutschen dieser Zeit (*Erstanden ist der heilig Christ 1c. Christ fuhr gen Himmel 1c.*) auch von Volksliedern (*Mag ich Unglück nicht widerstehn 1c. Insbruck ich muß dich lassen 1c. Mein Gemüth ist mir verwirret 1c.*). Die strenger kirchlichen Tonarten, das Mixolydische, Phrygische, Dorische zu behandeln, hat unser Meister nicht oft Gelegenheit gehabt: jene erste kommt nur einmahl, die 2te sechs-, die 3te nur dreimahl vor: unter den sechs Fällen der zweiten stellt seine Harmonie die Melodien zweimahl als äolische (in der Versetzung) dar. Daß er aber das sichere, richtige Gefühl gehabt habe von der Eigenthümlichkeit jener Tonarten, bewährt sich an dem Beispiele, bei dem wir nur eben verweilen; er würde sonst das Phrygische da, wo es sich verbarg, nicht haben entdecken können. Die französischen Psalmweisen, die er behandelte, sind ebenfalls nicht unter denen aus strenger kirchlichen Tonarten gewählt: bis auf 2 äolische, und eine (die des 77sten Psalms \*) aus der versetzten dorischen Tonart (im Umfange von G mit vorgezeichnetem b) sind sie ionische. Sie waren aber wohl, weil zu Gelegenheitsliedern angewendet, auch vorgegebene, entscheiden daher weniger über seine eigne Vorliebe, als die seiner Besteller.

An Stobäus Gelegenheitsliedern lernten wir bereits den Geist und Sinn seiner Zeit kennen, tonkünstlerisch betrachtet geben sie uns zu keinem Verweilen ferner Veranlassung. Sie sind entweder rein liedhaft gehalten, oder in den Formen des Festliedes und Motetts; Formen also, die wir mit Bezug auf unseren Meister bereits besprochen. Es ist bemerkenswerth, daß unter der bedeutenden Anzahl von Brautgesängen, die von ihm uns vorliegen — 85 — der bei Weitem größere Theil — 55 — als Motetten behandelt sind. Wir könnten daraus schließen, daß diese Form des Sanges ihm die liebere gewesen, wie er sie denn auch mit großem Geschicke behandelt, wenn nicht vielleicht eben Bibeltexte ihm aufgegeben waren, die keine andere Behandlung zuließen. Dann würde es aber wiederum auffallend erscheinen, daß unter 33 Grabgesängen noch nicht der zehnte Theil — nur drei — diese Form tragen, die andern alle dagegen die liedhaftere. Am richtigsten möchte dieses Verhältniß durch die folgende Erwägung sich erklären. Die besseren Lieder waren ohne Zweifel damahls die, aus dem ihm befreundeten Dichterkreise hervorgegangenen Sterbelieder, also auch die mehr ansprechenden; seltener gingen Hochzeitgesänge hervor aus diesem Kreise, sie fielen meistens geringeren Poeten anheim. Statt ihrer veranlaßte daher Stobäus selber, wo es in seiner Macht stand, die Aufgabe von Bibelversen, weil er dann eine Form des Sanges zu behandeln hatte, worin er die meiste Gewandtheit besaß. In dieser Form ist er ein glücklicher und würdiger Nachfolger des Orlandus Lassus, in der des Festliedes setzt er im Sinne seines Lehrers Eccard den von diesem begonnenen Bau fort. Daß

\*) Beispiel Nr. 63.

einer von beiden irgendwie der neuen, durch Oper und Madrigal aus Italien nach Deutschland verpflanzten Gekweise gehuldigt, wie Stobäus Altersgenossen Michael Praetorius und Heinrich Schütz, seine jüngeren Mitlebenden Hammerschmidt und Rosenmüller, mit denen wir uns später beschäftigen werden, habe ich nicht finden können. Die Gekweise Beider, des Meisters wie Schülers, ist wesentlich die kirchliche der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, in das die Blüthe Eccards fiel, und dessen Sinn und Art in Stobäus fortlebt, ja, in Preußen auch in einem Theile seiner jüngeren Zeitgenossen. Diese Gekweise, ohne an kunstreichem Bau, an dem Gepräge heiligen Ernstes zu verlieren, ist bei ihnen nur gewandter, anmuthiger, gesangreicher ausgestaltet; mag sie von der Strenge älterer Zeit etwas eingebüßt haben, die herben Umrisse der kirchlichen Grundform nicht mehr darstellen, das Wesentliche derselben waltet in ihr mit voller Kraft, ihre Aufgabe, die Verschmelzung des Kirchlichen und Volksmäßigen, hat sie vollständig gelöst. Stobäus hat darin, was seinem Meister gelungen war, treu bewahrt, gepflegt, nach seinem Vorbilde ferner ausgestaltet, aber auch nicht mehr; darum mag man ihn wohl — doch in Einzelnem nur — neben, nirgend jedoch über Eccard stellen. Man kann deshalb seinem Freunde, dem jüngeren Valentin Thilo, nicht beipflichten, wenn er in der, ihm gehaltenen akademischen Gedächtnisrede von ihm sagt: „Es ist die übereinstimmende Meinung Aller, die auch durch die Prüfung aller berühmtesten, an den vornehmsten Orten lebenden Tonkünstler bestätigt wird, daß in Preußen Stobäus durch seine Erfahrung in der Tonkunst so sehr sich ausgezeichnet habe, daß, wie unter seinen Vorgängern gar wenige waren, die ihm gleich kamen, so auch unter seinen Mitlebenden kaum einer ist, der ihn erreichte; ja, noch darüber zu streiten wäre, ob seines Lehrers Eccard Muse, oder die seinige, die kunstreichere sey?“ — Stobäus selber hat wohl kaum gemeint, seinen Meister jemahls übertroffen zu haben, auch wird über dessen wesentliche Vorzüge niemand zweifelhaft seyn können, der die Werke Beider unpartheiisch mit einander vergleichen konnte. Aber der Schüler genoß einer doppelten Begünstigung vor seinem Meister; er war da, wo er blühte, heimisch, also ein Stolz seines Vaterlandes, und er war Mittelpunkt eines hochgeschätzten Dichterkreises, der, in seinen Werken durch ihn verherrlicht, auch seinen Glanz wiederum auf ihn zurückstrahlte. Wenn Eccard seine Mitlebenden, während die Dichtkunst nur so eben aufzukeimen begann in Preußen, in seinem Schöpfungsdrange erst noch bitten mußte, ihm „dann und wann mit einem geistlichen Liede dienlich zu seyn“, wurden sie unserem Stobäus entgegengebracht in reicher Fülle, Lied und Melodie entstand oft wohl zu gleicher Zeit. Indem er den Dichtern, wie den Freunden seiner Kunst schnell und bereitwillig entgegenkam, während der länger als vierzigjährigen Dauer seiner Wirksamkeit, begründete sein Ruf sich so fest, daß er selbst den seines Meisters, wenn auch nicht verbunkelte, doch fast in Schatten stellte, und man mindestens den Zweifel erheben konnte, ob er jenen nicht übertreffe? wagte man auch nicht, es geradehin zu behaupten.

Was Stobäus während seiner Lebenszeit nicht hatte erreichen können, eine Erhöhung seines Einkommens, wurde seinem Nachfolger, Caspar Case, von Trinitatis 1647 ab, zu Theil. Daß jener nur kargen Lohn empfangen habe für treue Bemühungen, war in der öffentlichen Meinung wiederholt laut geworden, die volle Überzeugung davon hatte erst die Lage seines Nachlasses gewährt; Spätere sollten nun nicht darben wie er, oder unfähig bleiben, ihre Verpflichtungen zu erfüllen. Die Besorgniß also, daß mit Stobäus Tode die Musc in Preußen abgeschafft bleiben werde, bewährte sich nicht: wir finden vielmehr noch die Capellmeister Johann Sebastiani (1661), Johann Joachim Witte (1683) und Georg Adäus, vormahls Cantor der Traghelmschen Kirche (1694), genannt, bis König Friedrich der

Erste durch eine Verordnung vom 30sten November 1707 die Stelle des Preussischen Capellmeisters aufhob. Da nicht eine Geschichte der Capelle in Preußen, sondern der Bericht über die Preussische Tonschule, und deren Einfluß auf Kirchengesang und Tonkunst in der Kirche unsere Aufgabe ist, lassen wir uns an diesem flüchtigen Abrisse genügen, zumahl die genannten, sonst achtbaren Männer uns keine in dieser Beziehung erheblichen Werke hinterlassen haben, es wäre denn der Capellmeister Sebastiani, von dem, außer mehren Gelegenheitsgefängen, auch noch eine Musikalische Passion von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen (zu Königsberg 1672 erschienen) vorhanden ist.

### Heinrich Albert.

Königsberg besaß aber an seinen Hauptkirchen, gleichzeitig mit Stobäus und später, ausgezeichnete Tonkünstler, die eine ehrenvolle Erwähnung, und längeres Verweilen verdienen. Unter diesen ist vor allen **Heinrich Albert** zu nennen. Er war zu Lobenstein im Voigtlande am 28sten Juni 1604 geboren, studirte anfangs zu Leipzig die Rechte, lag aber dann eine Zeitlang zu Dresden der Tonkunst ob, wie es scheint, unter Heinrich Schütz, den er in der Zueignung des zweiten Theiles seiner Arien seinen „hochgeehrten Herrn Dheim“ nennt. Als Tonkünstler kam er um 1626 nach Königsberg, eben dem Jahre, wo Stobäus die Stelle des Preussischen Capellmeisters erhielt, wurde um 1631 Organist an der Altstadtischen Kirche daselbst, und erwarb durch die in ihm vereinigten Gaben des Dichters, Sängers und Sachers allgemeine Achtung. Am 9ten Februar 1638 vermählte er sich mit Elisabeth Starcke, die in seinen Gedichten unter dem Namen Philolette öfters gepriesen wird; Simon Dach und Georg Mylius dichteten ihm Hochzeitlieder. Nächst Stobäus war er es vornehmlich, um den die Dichter Königsbergs sich sammelten, ihn traf aber auch das Loos, als der zuletzt Überbleibende dieses Kreises, alle seine Freunde zu Grabe zu geleiten, ist anders die Angabe richtig, daß sein Tod am 6ten October 1668 erfolgte. Zuerst war Georg Mylius heimgegangen, als Pfarrer zu Brandenburg in Preußen, am 18ten October 1640, noch ehe er die besseren Zeiten Friedrich Wilhelms, des großen Churfürsten, gesehen; ihm war der älteste der verbundenen Freunde, Stobäus, um 1646 nachgefolgt. Am 7ten April 1648 rief der Tod den liebevollen und milden Robert hin ab, der damahls die Stelle eines Churfürstlichen Ober- und Regimentssecretarius bekleidete; Martin Wolder, Pfarrer der Altstadt, schied am 27sten Juni 1657; endlich, am 15ten April 1659 auch Simon Dach, nur 54 Jahr alt, nachdem er 1636 Conrector der Domschule, drei Jahre nachher (1639) Professor der Poesie geworden, 1640 die Magisterwürde erhalten, endlich nicht lange vor seinem Tode, 1656, zum rector magnificus der Königsberger Hochschule erhoben war. Dürften wir uns auf die Jahrzahl eines der vielen späteren Abdrucke des siebenten Theils von Albert's Arien verlassen, der um 1654 zu Königsberg bei Johann Reußner erschien, und auf dem sich die Bemerkung findet: in Verlegung des Autors Wittiben, so hätten ihn freilich die letztgenannten Weiden noch überlebt. Wir besitzen indeß aus dem folgenden Jahre 1655 noch Gelegenheitslieder von ihm, müssen also annehmen, es sei dort ein Druckfehler in der Jahrzahl eingeschlichen.

Daß Albert unmittelbar zu festlichem Gebrauche in der Kirche etwas gesetzt habe, außer einem dreistimmigen Te Deum laudamus, habe ich nicht finden können. Dieses erschien am 12ten September 1647 zu Königsberg bei Paschen Menße, und ist seinen beiden Brüdern zugeeignet, Johann, Reußisch Plauenschen Cancellario, und Caspar, Canzleisecretair zu Cera. Seines Amtes, als

Organist, wird es unmittelbar nicht gewesen seyn, für die Kirche zu arbeiten; dagegen setzte er neben vielen Gelegenheitsgesängen manche der Lieder seiner Dichterfreunde, und diese wie jene sind es, welche er in den acht Theilen seiner „Arien“ gesammelt hat. Dadurch, und daß sie in dieser Sammlung in Partitur gebracht sind, haben sie sich länger erhalten als die des Stobäus, die in vollständigen Stimmbüchern kaum anders noch anzutreffen seyn möchten, als auf der Königsberger Universitätsbibliothek.

Von Alberts Arien erschienen die früheren 4 Theile zuerst in den Jahren 1638, 40, 41, die vier letzten 1643 bis 1648, unter dem Titel: „Arien oder Melodien etlicher, theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe, und Ehrenlust dienender Lieder; in ein Positiv, Clavicymbal, Theorbe, oder anderes vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt 1c.“ In den frühesten Ausgaben der ersten beiden Theile waren nur die einfachen Melodien der Lieder mit einem bezifferten Basse gegeben; bei den seit 1643 veranstalteten Auflagen sind dieselben mit Ausnahme weniger, dazu nicht geeigneter, aus den Stimmlättern, in denen sie früher einzeln erschienen waren, in fünfstimmige volle Harmonieen ausgefetzt. Ohnerachtet sie nun durch dergleichen einzelne Drucke, als Gelegenheitslieder, der Mehrzahl nach schon früher verbreitet gewesen waren, so fanden sie doch in ihrer neuen, zweckmäßigen Gestalt so großen Beifall, daß mehrere Theile — der erste, fünfte, sechste — vier- und dreimal in Zeit von noch nicht zehn Jahren aufgelegt werden mußten. Dazu wirkten auch die wohlgeschriebenen Vorreden des Verfassers, in denen er sowohl seine Ansichten im Allgemeinen darlegt, als über die Ausführung seiner Forderungen zweckmäßige Anweisungen ertheilt. Die Vermischung geistlicher und weltlicher Lieder war auch vor seiner Zeit wohl vorgekommen, fanden wir sie doch schon bei Eccard im Jahre 1589; er mochte aber bei der damals vorherrschenden Stimmung eine Rechtfertigung dafür nöthig halten, deren es früher nicht bedurft hatte. So bemerkt er denn in der Vorrede des ersten Theiles seiner Arien: „Wunderte euch etwan dieses, daß ich geist- und weltliche Lieder in ein Buch zusammen gesetzt, so gedenket, wie es mit eurem eigenen Leben beschaffen, die ihr oft an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte, und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft, auch wohl gar bei der Liebsten fröhlich seyd. Da auch jemanden der Vülenlieder Name schrecken wollte, lebe ich der Hoffnung, wenn er diejenigen, so unter diesen dafür gehalten seyn möchten, durchlieset, werde sich erweisen, daß sie mehr auf Tugend und Sittsamkeit, als Geilheit zielen.“ Und bei Herausgabe des vierten Theiles setzt er hinzu: in allem unserem Thun solle billig eine Geistlichkeit seyn. Ein jedweder, wenn er lustig werde, solle ein fröhliches Stündlein allein der Güte Gottes zuschreiben; wer etwas Liebes suche, solle solches ingeleichen mit Gott anfangen; im Lobe der innerlichen und äußerlichen Schönheit seiner Liebsten mdge und solle der Liebende den Ursprung aller Gaben auch über allem vor Augen stellen, „es wäre dann seine Liebe beeftisch.“ Also hoffe er auch, daß die Lieder, so von Fröhlichkeit, Lust, oder Liebe redeten — aber gar nicht so, als viel der Alten beschaffen zu seyn gepflegt, wovon billiger zu schweigen als zu gedenken stehet — weil sie nimmer aus den Schranken der Ehrbarkeit liefen, auch oftmals mit viel Lehren und Ermahnungen zu guten Tugenden gezieret seyen, mit allem Rechte hätten beigelegt werden können.“ Ein jeder, der diese Blätter auch nur durchläuft, wird dem Meister diese Zusammenstellung danken. Sie sind dadurch ein anschauliches, lebendiges Bild jener Tage geworden. Durchforschen wir die zahlreichen Gelegenheitsgesänge des Stobäus, wie sie uns zwar auch an bedeutenderen öffentlichen Ereignissen jener Zeit vorüberführen, vor Allem aber vom Traualtar zum Grabe leiten, so erkennen wir, wie ein eng verbundener Freundeskreis durch trübe Jahre sich aufrecht erhält, die fröhliche Stunde als Gottes Gabe

hinnimmt, die bittere durch seine Gnade überdauert, und so nach Simon Dachs Worten das Leid in Wonne, den Regen in Sonne, den Tod in ewiges Leben verkehrt. Ein Nachklang jener Tage tönt auch noch hin durch Alberts Arien; es sind dieselben Männer, die wir dort dichtend treffen, sie singen zum Theil von denselben Tagen, aber wir erfahren auch manches andere noch, was diese Tage ausfüllte, wir fühlen zugleich, daß sie der besseren Zeit entgegenschreiten, daß Hoffnung, und mit ihr auch Frohsinn wiederum die Schwingen regen. Als im Sommer des Jahres 1638 Martin Dpiß von Boberfeld nach Königsberg kommt, „seinen guten Freund Robert hin und andere daselbst zu ersuchen“, bringen Simon Dach und Albert mit Hülfe einiger Studenten (den 29sten Heumonats) ihm eine Musik, in der fünfstimmiges Instrumentenspiel mit dem Gesange einer einzelnen Stimme zur Laute wechselt, und das Ganze mit einem kurzen 5stimmigen Chore schließt. Die heimischen Dichter geben dem fremden Meister aus Schlesien die Ehre; sie beginnen:

Ist es unsrer Saiten Wert  
 Je einmahl so wohl gelungen,  
 Daß wir dir o Königsberg  
 Etwas Gutes vorgesungen,  
 So vernimm auch dies dabei  
 Wer desselben Stifter sei.  
 Dieser Mann, durch welchen dir  
 Jetzt die Ehre widerfähret,  
 Daß der Deutschen Preis und Bier  
 Sämmtlich bei dir eingelehret;  
 Dpiß, den die ganze Welt  
 Für der Deutschen Wunder hält!

Sie rühmen ihm ach:

Ja, Herr Dpiß, Eurer Kunst  
 mag es Deutschland ewig danken,  
 daß der fremden Sprachen Gunst  
 merklich schon beginnt zu wanken,

endlich, nachdem sie jenseits die rechte Ehrenkrone ihm geweissagt, gestehen sie ihm zu:

doch wird auch des Piegels Rand,  
 weil er ist, von Euch nicht schweigen;  
 Was von uns hie wird bekannt,  
 Was wir singen oder geigen,  
 Unser Name, Lust und Ruh,  
 Stehet Euch, Herr Dpiß zu!

Wir finden sie von ächter Dichterfreude befeelt, und können wir auch jetzt nicht mehr einstimmen in das prunkende Lob, das manche Zeile dieses Gesanges enthält, so erfreut uns doch die reine, von aller Selbstigkeit ferne Schätzung des fremden Verdienstes, die sich darin ausdrückt.

Freilich folgt diesen fröhlichen Stunden fast unmittelbar die Zeit der verheerenden Seuche, und dann der Tod des Churfürsten Georg Wilhelm (am 21sten November alten Stils 1640), der, in seinen

späteren Jahren heimisch in Königsberg, dort seine letzte Ruhestätte fand. Er war wegen seiner Leutseligkeit im Allgemeinen sehr geliebt; noch in seinem Todesjahre hatte er dem Scheibenschießen der Kneiphöfer beigewohnt (am 14ten Juni 1640), den besten Schuß gethan, der ihn zum Könige erhob, und Simon Dach hatte, mit Albert vereint, — wahrer für jenen Tag, als für das allgemeine Schicksal des Fürsten — von ihm gesungen

Er hat der Gnad und Hoheit viel  
und auch das Glück daneben!

Wenige Monate später setzt ihm, „dem ewig lobwürdigsten Landesvater“, nun Albert das Todtenlied: aber bald erhebt er sich von der Trauer, bei den schönen Hoffnungen, die der blühende Nachfolger des Dahingefahrenen giebt. Schon im Jahre 1643, als dieser von Königsberg nach der Mark abreist, bei einem akademischen Actus Achaz Brandt ihm eine Glückwunschscheibe hält, Simon Dach und Albert eine Musil aufführen, wird er „Friedrich Wilhelm der Große genannt, und später singen Dach und Albert vereint:

Alle Güter, die wir haben, Kunst, Gesundheit, Ehr und Geld,  
Sind des Höchsten milde Gaben, doch voraus ein theurer Hehl  
Kommt nicht zu uns ohngefähr, sondern aus dem Himmel her!

Nun in dem Bewußtseyn besserer Zeiten, in der Hoffnung einer neuen Blüthe des Vaterlandes, treten auch die „Vorjahrslieder“ auf; Grüße an Neuvermählte und Weissagungen glücklicher Zukunft mit dem Erwachen des Frühlings. Es erscheinen neben den, seltener schon als in früheren Jahren ausschließend vorkommenden geistlichen Brautliedern, auch heiter scherzende Brauttänze, mit eigenthümlich belebten Melodien „nach Art der Polen“; der ernste Dach steht nicht an zu singen:

Mein, laßt mir doch den Willen, ich kann nicht traurig seyn,  
Ich habe mich der Grillen des Kummer und der Pein  
Jetzt kaum entladen können, ihr machet wieder Streit  
Und wollt mir ganz nicht gönnen, die kurze Fröhlichkeit!

und ein anderes mahl:

Wer erst den Tanz hat aufgebracht  
Hat die Verliebten wohl bedacht,  
In ihren schweren Flammen,  
Wenn sonst nichts ihren Sinn begnügt,  
Kein Ort sie an einander fügt,  
Bringt sie der Tanz zusammen.

Im Jahre 1644 besteht die Hochschule zu Königsberg 100 Jahr; Albert und Johann Peter Litz treten auf mit einem „akademischen Jubelliede, voraus Gott, und dann auch den Herrn Professoren zu Ehren gestellt“ deren jeder darin angesungen wird,

O lebe, du unseres Helicons Bier,  
Gott lasse dich allezeit wachsen und grünen,  
Was Gutes zu wünschen ist, wünschen wir dir,  
Und bleiben dir ewig verpflichtet zu dienen.

Oft können wir würdige Männer durch einzelne Ereignisse ihres Lebens begleiten bis hin zu ihrer letzten



Ruhestatt. Im Jahre 1645 (3ten Juni) begrüßen Simon Dach und Heinrich Albert den Hof- und Gerichtsrath und Official des Samländischen Consistorii, Michael Frieße, mit einem Jubelliede. Er hat vor 50 Jahren an diesem Tage die Würde eines Doctors der Rechte erhalten, diese seitdem „hochrühmlich geführt, seine hohen Gaben zu großem Nutz und Frommen des ganzen Landes angewendet“, ist nun von Kindern und Kindeskindern umgeben, und es scheint, daß Dichter und Tonkünstler deren frische Stimmen — denn es wechseln ihrer hohe und tiefe in ein-, zwei- und dreistimmigen Gesängen — mit benutzten, den Preis des munteren und geliebten Greises zu singen, während dreistimmige Instrumentalsätze das Ganze einleiten, und die einzelnen Strophen unterbrechen, endlich aber ein voller, fünfstimmiger Chor den Schluß bildet. Wie mag es den würdigen Altvater gerührt haben, nachdem man ihm nachgerühmt, daß es Wenigen vergönnt sei, so frisch und belebt in grauen Haaren ein so hohes Ehrenfest zu feiern, von sanften, kindlichen Stimmen sich ansingen zu hören:

Das macht seine frühe Jugend  
Und die Unschuld frommer Jugend  
Fleiß und Gottesfurcht dabei,  
Diese kann uns lang' erhalten,  
Sie ergethet mancherley  
Und läßt uns geruhig alten.

Zwei Jahre später treten Dichter und Sänger wiederum auf mit einem Brauttanze, als der heitere Alte (25ten Hornung 1647) auch noch den hochzeitlichen Ehrentag seiner jüngsten Tochter Marie (mit Reinhold Schulz) erlebt und singen:

Wo lebt ein Mensch auf Erden,  
Wenn vor der Zeiten Eist  
Es ihm so gut kann werden,  
Der nicht gern frühlich ist?  
Jemehr des Himmels Güte  
An jemand sich erdugt,  
Jemehr ist sein Gemüthe  
Zu frommer Lust geneigt.

Endlich — wenn auch nicht mehr in den Arien, von denen wir jetzt reden, denn seine späteren Gelegenheitslieder hat Albert nicht mehr gesammelt — sind es wiederum Reide, die den unermüdet bis an sein Ende thätigen Mann, nachdem ein seliges Ende sein Leben von 81 Jahren 4 Monaten und 5 Tagen (am 7ten Februar 1651) gekrönt, (am 12ten desselben Monats) zu seiner Grabstätte im Dom, dichtend und singend geleiten. So sehen wir Lieb' und Leid in mancherlei Gestalt mit einander wechseln, Lust und Schmerz: in der ersten Zeit Friedrich Wilhelms jedoch überwiegt jene diesen bei Weitem. Traurige Ereignisse trübten sie zuweilen, und mahnen an den Ernst des Lebens; dann erinnern sich die Freunde an frühere Tage, an den schnellen unversehnen Tod, es ergreift sie eine Bangigkeit als hätten sie der Lust zu sorglos sich überlassen, der Liebe und Weltfreude im Übermaße gehulbigt. Dann ist Dach selbst sein treuherziges keusches Lieb von „Anke von Tharaw“ leid, dann wird auch wohl geistlich umgedichtet, selbst was ihr Dichtersfürst Opiz gesungen, als er ein Grauen empfunden, für und für über Plato geseffen zu haben, und nun zum Weine eilte. Und Ähnliches, wenn auch

nicht im Innern unseres Dichterkreises, mag geschehen seyn mit dem Liede „Celadons“, das sich in den Arien findet:

Flora meine Freude,  
Meiner Seelen Weide,  
Meine ganze Ruh;  
Was mich so verzückt  
Und den Geist bestrickt,  
Flora, das bist du.

Deine Pracht glänzt Tag und Nacht  
Mir vor Augen und im Herzen  
Zwischen Trost und Schmerzen.

Die Strophe, der Gang der Gedanken, alles deutet auf das fast gleichzeitige Lied Johann Frankens:

Jesu meine Freude,  
Meines Herzens Weide,  
Jesu meine Zier!  
Ach wie lang, ach lange  
Ist dem Herzen bange  
Und verlangt nach dir.

Gottes Lamm, mein Bräutigam!  
Außer dir soll mir auf Erden  
Nichts sonst liebers werden.

Daß jenes Liebeslied eine weltliche Umbichtung seyn könne dieses geistlichen, widerspricht dem Sinne der Zeit, und zumahl dem, der in den Preussischen Dichtern waltete, zu sehr, als daß es glaublich wäre. Auch erscheint das geistliche um einige Jahre später als das weltliche. Wahrscheinlicher wird es daher, daß dieses letzte mit den Arien, die bei den Zeitgenossen so großen Beifall fanden, sich schnell verbreitete, daß seine Strophe, eine damals nicht gewöhnliche, ansprach, und nunmehr das geschahe, was in früherer Zeit uns so oft begegnete. Man fand nämlich das Gefühl irdischer Liebe wohl zu warm, fast bis zur Abgötterei, darin ausgedrückt, und setzte Worte heiliger Liebe an die Stelle der ursprünglichen, den Schaden zu heilen, den diese etwa anrichten könnten. Die Melodien beider Lieder haben indeß keine Beziehung auf einander; die des geistlichen wird später noch zu besprechen seyn.

So erfreulich uns Alberts Arien sind als lebendiges Bild der Zeit und ihres Verhältnisses zur Kunst, so belehrend sind sie auch sonst dem Tonkünstler und dem Forscher auf dem Gebiete der Kunst. In der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts war in Italien die Richtung auf redegemäßen Ausdruck des Gefanges, und Hand in Hand damit, auf dessen Zierlichkeit herrschend geworden, die man durch feinste Ausbildung der Rehfertigkeit zu erreichen suchte. Das Streben nach jenem hatte die Oper zur Frucht gehabt, das Trachten nach dieser die Vervollkommenung des Einzelgesanges und das öftere Erscheinen von Gesängen, in denen nur wenige Stimmen in den damals beliebten Künsten mit einander wetteiferten, oder bei denen doch die Vollständigkeit der Harmonie, die in dem älteren Motettenstyle durch die verflochtenen Stimmen unmittelbar gegeben seyn mußte, zurückstehen sollte

gegen die Anforderung des vollkommenen Anschließens an die Worte des Dichters, und die freieste Anwendung der neuen Gesangeskünste. Den Mangel, der in den meisten Fällen durch Lückenhaftigkeit des Zusammenklanges hieraus entstand, mußte dann eine ausfüllende, und daneben als Grundlage dienende, nur begleitende Stimme ersetzen. So entstand der Oper gegenüber das geistliche Concert, und durch dasselbe unmittelbar gefordert, der Generalbaß. Wie nun diese neue Form des Sanges in ihrer ganzen Anlage dem Motettenstyl gegenüber trat, so war in Eccards Schule durch das Festlied dasselbe geschehen, nur mit dem Unterschiede, daß dieses die Hauptbedingung jenes altern Styls, die vollständige Darstellung der Harmonie durch die verslochtenen, wesentlichen Gesangstimmen, beibehalten hatte. Stobäus hatte, wie nicht zu bezweifeln ist, sein Vaterland niemahls verlassen. Mochte er auch Kenntniß genommen haben von jener neuen Richtung in der Tonkunst, aus der die Oper, das geistliche Concert, der Generalbaß hervorgegangen, so war ihm doch schwerlich etwas in dieser neuen Art Gesehtes auf genügende Weise zu Gehör gekommen. Er war, wie es seine Werke bezeugen, ein treuer Jüdling der Eccardschen Schule, und mittelbar der des Orlando Lassus geblieben; wir finden in seinen Tonsätzen nichts, was auf die neuere Sektweise hindeutete. Albert kam nach Königsberg um 1626, als Stobäus schon im 24sten Jahre seiner öffentlichen Thätigkeit stand. Der bedeutende Einfluß, den dieses Meisters, so wie Eccards Sektart auf ihn geübt, ist in den meisten seiner größeren, zumeist auch fünfstimmigen Tonsätze, unverkennbar. Allein er hatte zuvor schon in der Schule seines Oheims, Heinrich Schütz, gestanden, eines Jüdlings von dem großen venedischen Meister Johann Gabrieli, der für die Geschichte der Tonkunst deshalb eine Erscheinung von so großer Bedeutsamkeit ist, weil Altes und Neues, jenes in höchster Blüthe, dieses in hoffnungsreichstem Aufkeimen und Emporwachsen, in ihm sich begegnen. Schütz, weil durch diesen ausgezeichneten Mann gebildet, stand nun in einem ganz verschiedenen Verhältnisse zu der Tonkunst und ihrem Bildungsgange, als sein Altersgenosse Stobäus. Er, der Vielgereiste, blieb stets in lebendiger Verbindung mit Italien, von woher jene neue Kunstrichtung stammte, und war ein besonderer Verehrer des Meisters, der als ihr geistreichster Förderer zu betrachten ist, Claudio's Monteverde, durch den die Formen des Recitatives, wie des freien Wechselfpieles mehrer Stimmen gegen einen begleitenden Baß erst allgemach Gestalt und Bedeutung gewannen. Es konnte also nicht fehlen, daß er den ihm so nahe befreundeten Albert in jene neue Sektart einweihte; wir müssen selbst alsdann es voraussetzen, wenn dieser auch nicht, wie doch mit Recht anzunehmen ist, seines unmittelbaren Unterrichts genossen haben sollte. Rühmt er ja selber in der Vorrede des sechsten Theiles seiner Arien die herrlichen, geistreichen, seine höchste Verwunderung erregenden Tonsätze der Italiener, und preist die lebhaften und durchbringenden Sachen seines Oheims, „der seine hohe Wissenschaft auch aus Italien, besonders von dem vortreflichen Johann Gabrieli, geholt“; und gesteht, „daß ihn dieselben unterweilen so bestürzt und zaghaft machten, daß er sich fast nicht mehr unterwinden möge, einiges Lied oder Melodey aufzusetzen.“ Er brachte also ein neues tonkünstlerisches Element nach Preußen; und so sehr die würdige, großartige, und dabei so anmuthige Sektweise der dortigen Tonschule ihm Bewunderung einflößte, so mächtig sie auf ihn einwirkte, mochte er doch auch dem aus dem Vaterlande Mitgebrachten eine Bahn zu ebnen, ihm Anerkennung und Ausbreitung zu gewinnen wünschen. Im Allgemeinen fand er in seiner neuen Heimath die durch seine Gaben bald gewonnenen Freunde dem Neuen wenig geneigt. Das damahlige Recitativ wird ihnen einförmig, unzusammenhängend, gesangsarm erschienen seyn,

die Kestkünste nur ein larger Ersas für den melodischen Fluß, die prächtige Harmonieenfülle, die kunstreiche Stimmenverwebung des Festliebes ihrer Tonshule. Albert indeß zweifelte nicht, daß diese Ungunst zu großem Theile von dem Mangel lebendiger Anschauung herrühre, deren ja auch der treffliche Stobäus entbehrte. So hat er denn manches weltliche, und auch geistliche Lied im Sinne der neuen, welschen, durch seinen Oheim nach Deutschland verpflanzten Art seinen Arien einverleibt; Lieder, die wohl zuvor schon im engeren Kreise der Freunde zu Gehör gebracht und erprobt waren. Ein großer Theil seiner Vorreden beschäftigt sich vorzugsweise damit, sie einzuführen, über ihren rechten Vortrag zu belehren, mit dem erst das Verständniß für sie aufgehen könne. So heißt es in dem Vorworte des ersten Theiles: „So ihr ihnen die Ehre anthut, sie hören zu wollen, müßet ihr zuvörderst Einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem Generalbasse recht wisse umzugehen, auch nicht auf jedwedere Note mit vollen Händen zusalle, und selbigen als Kraut haße; durch welche ungeschickte Handlung er vielleicht dieses Ortes so verhaßt gemacht ist, daß man schier nicht gern von ihm hören will.“ Er schärft die reine und deutliche Aussprache der Worte ein; vor Allem, daß man bei den Syllben, die durch Mitlauter endigen, diese nicht zu früh anschlage, oder bei Doppellautern den letzten Vocal vor der Zeit hören lasse; empfiehlt den Gebrauch eines Violon bei dem Vortrage solcher Lieder, und endet mit der Erinnerung: „daß der Sänger in denen Liedern, welche in genere recitativo gesetzt, so auf die meisten Syllaben fusas (Achtelnoten) haben, fast keines Tactes sich gebrauche, sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgerebet werden“, singen möge. Einen noch ausführlicheren Unterricht über die Behandlung des Generalbasses giebt die Einleitung zum zweiten Theile. Er schließt sich der Bemerkung an, daß den geistlichen Liedern der Sammlung die Mittelstimmen beigefügt seien, man sie aber eben sowohl durch eine einzelne Stimme mit Begleitung des Generalbasses, als unter Anwendung von Instrumenten, und endlich auch in reinem fünf- (oder vier-) stimmigen Gesange vortragen könne. Jene einfache und zweckmäßige Anweisung kann hier eine Stelle nicht finden; es genügt, ihrer zu erwähnen, um sich zu überzeugen, wie sehr die Verbreitung der neuen Setz- und Singweise Albert am Herzen lag. Auch in dem Vorworte des 3ten Theiles ist davon wiederum die Rede. Hier wird unbilliger Urtheile über musikalische Compositionen gedacht, namentlich solche, die für besondere Sänger eigends eingerichtet worden, und der richtige und reine Vortrag der Arien abermahls eingeschärft, worüber im ersten und zweiten Theile das Wesentliche ausführlich gesagt sei. Aus der Aufschrift des 6ten Theils der Arien (am 24sten Juni 1645) an den Obristen und Geheimenrath Conrad von Burgsdorf erfahren wir endlich, daß Albert im Jahre 1644 bei Gelegenheit des Jubelfestes der Königsberger Hochschule auch ein musikalisches Drama gesetzt hatte. Er beklagt sich gegen seinen Gönner „daß sein Beutel nicht so viel darfstrecken wollen, seine auf dem akademischen Jubelfeste zu Königsberg gehaltene, und auf dem Churfürstlichen Hause wiederholte Comödienmusik drucken zu lassen“, und setzt hinzu: „Wie es denn mit meinem Zustand also und nicht anders beschaffen, als Erw. Wolwürdigem Gnaden von dem berühmten Musicanten, Walter Rowen, kurz vor der Abreise aus der Mark vernommen haben.“ Man sieht, daß er von seinen Bemühungen allmählig einigen Erfolg wahrzunehmen glaubte, so daß er selbst wagen dürfe, mit einem größeren Werke neuer Art aufzutreten; daß aber seine beschränkte Lage, und der Zweifel an genügendem Absage ihn bedenklich machten, ob er die Kosten des Selbstverlages übernehmen solle? Spätere Erfahrungen haben ihn über diese Zweifel nicht hinweggehoben, und es ist

kaum darüber zu entscheiden, ob sie es gekonnt. Allerdings wuchs der Beifall, den seine Arien gewannen, mit jedem Jahre, es wurden wiederholte Auflagen einzelner Theile nöthig; aber durfte er gewiß seyn, daß dieser Beifall eben auch dem Theile seines Werkes gelte, worin er dem Neuen gehulbigt, oder hatte er ihn demjenigen beizumessen, was im Sinne der Eccard-Stobäus'schen Schule von ihm gesetzt war? Blieb nicht auch später noch das Unternehmen der Herausgabe seines Singspiels mißlich, als der Reiz der Neuheit wohl schon erloschen war, des Meisters Bedürfnisse mit Vermehrung seiner Familie zugenommen, seine Umstände aber, im Verhältnisse dagegen, sich kaum gebessert hatten? Haben wir nun immerhin zu bedauern, daß wir ihm nicht auch auf das Gebiet des dramatischen Gesanges nachfolgen können, so steht doch dasselbe dem Gegenstande unserer jetzigen Darstellung ferner, und wir würden, selbst wenn wir jenes nur handschriftlich gebliebene Singspiel noch besäßen, dabei hier nicht verweilen dürfen. Es könnte wohl auch für unseren Zweck erwünscht seyn, es zu haben, um in etwas größerem Maaßstabe dadurch eine Anschauung zu gewinnen, wie der Gegensatz des redeähnlichen Gesanges und des zierlich-melodischen sich bei ihm ausgebildet, und in wie weit sein Tonfall, insbesondere aber sein geistliches Lied, eine Einwirkung dadurch erfahren habe? Jener Gegensatz zeigt sich indeß schon bei manchen umfangreicheren Gesängen seiner Arien in unmittelbarer Nähe: in der Nachtmusik für Opiß, der akademischen Feier zu Begrüßung des großen Churfürsten, der Jubelmusik für Michael Griefe, und eine wesentliche Lücke in den Voraussetzungen zu einem vollständigen Urtheile über ihn haben wir nicht zu beklagen. Sehr sicher ist es nun, daß in einigen von ihm neu erfundenen Weisen geistlicher Lieder eine Vermischung beider Gesangsarten hervortritt; ja, er hat bekannte geistliche Melodien, ihren Grundzügen nach, in seine Arien aufgenommen, und sie auf eine Weise neu aus- und umgestaltet, daß eine solche Vermischung nun auch in ihnen entstanden ist. Die Melodie seines Liebes über den 9ten Psalm

Mein Dankopfer, Herr ich bringe,\*)

So mir recht von Herzen geht,

ist für eine Sopranstimme und einen begleitenden, bezifferten Bass gesetzt. Die Schlussfälle ihrer zweiten, vierten, sechsten Zeile, der Anfang ihrer fünften zeigen melismatische Auszierungen in dem Geschmache seiner Zeit: der übrige Theil ist nicht eben recitativisch, doch verhältnißmäßig mehr deklamatorisch gehalten; das Nachspiel einer Geige und eines Bassinstruments, über dessen Stimme die Harmonie in Ziffern angedeutet ist, beschließt das Ganze. Die bestimmteste Vermischung des recitativischen und melismatischen — des redeähnlichen und zierlich-melodischen — Gesanges begegnet uns aber in seinem Liebe über die Eitelkeit der Weltfreuden; seltsam genug, da hier ein ernster, kirchlicher Ton der angemessenste scheinen mußte:

O wie mögen wir doch unser Leben

So der Welt und ihrer Lust hingeben,

Und uns selbst scheiden

Von der frommen Ruh und tausend Freuden!

Eine lange Verzierung bezeichnet schon den ersten Ausruf; eine kürzere den Ausgang der zweiten, eine lang ausgespinnene den Schlussfall der letzten Zeile, ein Nachspiel in der Art des eben besprochenen

\*) Singspiel Nr. 64.

schließt sich an; die übrigen Theile des Gesanges gehen nur den Hebungen und Sentungen einer wohlbetonten Rede nach. Endlich finden wir an der Melodie des 19ten der französischen Psalme bei ihm das Beispiel einer Umgestaltung in damahls neumodischer Art. Diese Singweise erscheint jedoch bei ihm nicht zu Lobwassers, sondern zu Martin Opitzens Bearbeitung dieses Psalms:

Der Himmel Bau und Bier \*)  
hält Gottes Lob uns für,  
macht seine Kraft bekannt.

Sie ist melismatisch ausgeziert, ein reich figurirter Bass ist ihr unterlegt, der mit ihr wetteifert; sie ist mit einem Vorspiele und mit Zwischenspielen versehen, deren Grundgedanken aus ihr entlehnt sind, und deren weitere Ausführung, nach einigen Andeutungen, und nach Anleitung eines bezifferten Basses, dem Begleitenden überlassen werden. Wir sehen, Albert hat nichts unterlassen, der neuen Gesangsart Eingang zu verschaffen: Belehrungen über sie im Allgemeinen, über die Art, das in ihr Gesetzte vorzutragen und zu begleiten; Beispiele mannichfacher Art, kleineren und größeren Umfanges, bis zu dem bedeutenderen Unternehmen eines Singspiels; Vermischungen des einen und des andern der Vorzüge, denen sie nachstrebte, endlich selbst Anwendung derselben auf bereits Vorhandenes. Diesem allen ungeachtet hat er damit doch kaum anders, als in dem engeren Kreise seiner dichterischen Freunde gleichen Alters einige Anerkennung und Gunst erlangt. In den Werken gleichzeitiger und jüngerer Preussischer Tonkünstler finden wir kaum ein erhebliches Beispiel des Nachstrebens; höchstens die Vor- und Nachspiele werden allgemeiner, doch sind sie fast allgemein in der älteren Weise gesetzt. Den Generalbass eignete man sich an, sofern er die Harmonieensfolge mehrstimmiger Gesangstücke über der Grundstimme andeutete, und dadurch deren Begleitung auf einem Tasteninstrumente erleichterte. So gab Johann Reinhard, Organist der Aneiphoser Domkirche, um 1653 „die Preussischen Kirchen- und Festlieder sammt ihren Melodien und einem Generalbasse“ heraus; ein Werk, das (nach Pisanskis Versicherung in dem ungedruckten 2ten Theile seiner Preussischen Litterargeschichte) Eccards, Stobäus und Alberts Melodien enthält, in dieser Art eingerichtet, damit der einzelne Sänger sie zu einem Clavier oder Positiv vortragen, oder auch ein Spieler dieser Instrumente in den volltönenden Gesang derselben mit einstimmen könne. Man hatte also von der Zweckmäßigkeit eines solchen Auszuges der Harmonieen sich überzeugt, wie Alberts Arien über der jedesmahligen tiefsten Stimme der einzelnen mehrstimmigen Gesänge ihn enthielten, man eilte, diese Einrichtung auf die Werke der vorzüglich geschätzten Meister anzuwenden; man faßte aber den Generalbass nicht in dem Sinne auf, wie er ursprünglich entstanden war. Es ist möglich, daß des Capellmeisters Johann Sebastiani „Musikalische Passion von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen nebst dem Basso continuo“, welche um 1672 in 12 Stimmbüchern zu Königsberg erschien, sich hierin der neuen Sehweise anschloß; ihre eigene Anschauung habe ich nicht erlangen können. Wäre es der Fall, so würde daraus immer nur zu entnehmen seyn, daß gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts auch in Preußen die geistliche Tonkunst durch einen fremden Meister auf die neue Bahn geleitet, und der überwiegende Einfluß der einheimischen Tonschule, weil deren vorzüglichste Häupter damahls alle hingegangen waren, vermindert worden sei. Wie dem aber auch seyn möge; eben an Alberts Beispiele erkennen wir deutlich die nachhaltige Einwirkung dieser

\*) Beispiel Nr. 65.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Schule. Auch er, ein Kontinentaler von Geist und Erfindungsgabe, von regem Eifer für das Neue, ist mehr durch sie geleitet und bestimmt worden, als daß er jenem eine Bahn hätte wirksam bereiten können; erst mit dem Aufhören des lebendigen Forterzeugens in älterem Sinne gewann in Preußen rechten Eingang, was im übrigen Deutschland lange schon herrschend geworden war, weil die ausgezeichneten unter den damaligen Meistern bald selber die eifrigsten Vertreter des Neuen geworden waren, eine Blüthe des geistlichen Liedergesanges der Art, wie Eccard sie uns zeigt, wie sie durch Stobäus sich fortgepflanzt, aber dort nicht in das Leben getreten war. Albert bleibt, dem Wesentlichen nach, aller Bemühungen für die neuere Schule ungeachtet, doch immer der Eccardschen beizurechnen, unter deren Jünglingen er hier steht.

Von ihm sind mehrere Melodien, eigener und fremder Lieder, in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, für die er, als Dichter und Sänger, besonders wichtig ist. Eigener Lieder finden wir vier, deren von ihm auch gesungene Melodien mit ihnen um den Ausgang des 18ten Jahrhunderts in Gebrauch waren; sie sind noch in die 1786 und 1790 erschienene, ältere Ausgabe des Kühnau'schen Choralbuches aufgenommen. Ein fünftes, sein Weihnachtslied:

Unser Heil ist kommen  
Vom hohen Himmelhron,

hat er einem französischen Madrigal von Antoine Boesset unterlegt, das in jenem Choralbuche erst in Liedform umgestaltet ist, um es für den kirchlichen Gemeingesang brauchbar zu machen. Es möchte scheinen, dieses Lied, der einzige Festgesang, den er gedichtet, sei auch das einzige geblieben, für das er nicht von innen heraus den rechten Ton des Gesanges habe finden können. Befremden könnte dies zwar nicht, weil die ganze Richtung seiner Zeit im geistlichen Dichten mehr der Betrachtung, Ermahnung, Selbstprüfung zugewendet war, als der lebendigen, begeisterten Erinnerung an die Hauptereignisse in dem Leben des Herrn, wie die Kirche durch wiederkehrende Gedenktage sie feiert; so daß also für die damals herrschende Art der Dichtung der Ton des Gesanges gewiß leichter zu treffen war, als für jede andere. Allein wir dürfen doch vermuthen, daß Albert nicht etwa sein Lied zuvor gedichtet und nun eine passende Melodie dafür gesucht habe, sondern jener französische Vonsatz zu den Worten: „Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur etc.“ wird ihn angezogen und einer besseren Bestimmung werth erschienen haben, als galanten und zugespitzten Versen sich anzuschließen, und so mag auf diesem Wege das Gedicht, den vorhandenen Tönen nachgehend, entstanden seyn. Diese Töne haben freilich allgemach bedeutende Veränderung erfahren; die Mannichfaltigkeit des Rhythmus, der Wechsel des Taktes, sind aus der Melodie völlig verschwunden, und nur deren Grundzüge sind geblieben. Allein man war frühe schon zu einer solchen Umgestaltung gezwungen, weil ein im Ganzen motettenhaft gehaltener Vonsatz, wie jener Boessets, für den Gesang der Gemeinde ohne Anbequemen unbrauchbar blieb. Nothwendig war dasselbe, wenn man nicht eben eine neue Singweise erfinden wollte, weil die Strophe des Liedes keiner der gebräuchlichen übereinstam; thunlich, weil der Vonsatz, nach welchem Albert es gedichtet, doch auf einer zusammenhängenden Grundmelodie beruhte. In ähnlicher Art hatte man nur mit der Melodie eines der vier Lieder noch zu verfahren, die Albert nicht nur gedichtet, sondern auch gesungen und gesetzt hatte; mit der des Dankliedes: Mein Dankopfer, Herr, ich bringe. Sie war nämlich, wie wir gesehen, jener neuen, deklamatorisch-melismatischen Art; einestheils mußten daher die geschmückten

Schlussfälle vereinfacht, dann aber auch das Ganze melodisch mehr abgerundet werden. In zwei Fällen entgegengesetzter Art also war man zum Verändern und Unbequemen genöthigt, und es könnte seyn, daß diese die Veranlassung boten, auch mit den übrigen Melodien Alberts auf ähnliche Art zu verfahren. Am wenigsten wird man es bedurft haben bei seinem bekannten, und allgemein verbreiteten Morgenliede: „Gott des Himmels und der Erden“ \*). Die Melodie desselben bewegt sich durchweg im dreitheiligen Takte, der in vielen neueren Choralbüchern zwar bei ihr verschwunden ist, weil der Bau seiner Strophe ihn nicht unbedingt erheischt, der aber um die Zeit, wo Lied und Weise entstand, so vielen allgemein aufgenommenen Kirchenmelodien eignete, daß in ihm kein Grund für eine Veränderung gefunden werden konnte. Auch Mattheson, der mit unserem Albert seine, etwa hundert Jahre nach ihm erschienene Ehrenpforte eröffnet, bemerkt mit einigem Nachdrucke, die Melodie dieses Liedes sei „viel manierlicher, und nicht so schlecht eingerichtet, als wir sie igo in den Kirchen zu singen pflegen, darum denn die Cantores, Organisten und Lieder-Sammler, sammt denen, die Choralbücher schreiben, dieses Werk [die Arien] und dergleichen billig zu Rathe ziehen sollten, um nach deren Vorschrift die rechten Sangweisen anzugeben, und die wahren Verfasser zu kennen.“ Die übrigen Melodien Alberts jedoch, die in den Kirchengesang Aufnahme fanden, zeigen fast ohne Ausnahme jenen rhythmischen Wechsel, den man damahls zwar in altüberlieferten Singweisen noch beibehielt, im Kunstgesange auch noch häufig anwendete, allein selten neue Melodien, bei denen er sich fand, in die Kirchen einführte, wenn ihnen andere, schon verbreitete, für Strophen gleichen Baues zur Seite standen. Es soll nicht behauptet werden, daß man bei Alberts Lebzeiten oder auch nur unmittelbar nach ihm, seine Melodien solcher Art schon auf ein Gleichmaaß zurückgebracht habe; doch ist zu vermuthen, daß es nicht viel später dennoch geschehen seyn möge, da man in zwei Fällen aus anderen Gründen bereits zu wesentlichen Umbildungen genöthigt gewesen war, und dadurch für weitere Änderungen nach den Bedürfnissen der Gegenwart gewissermaassen eine Berechtigung empfangen hatte. So wird es mit der Weise von Alberts Abendliede: O Christe Schutzherr deiner Glieder \*\*) geschehen seyn, die sich auf dreitheiliges Maaß leicht zurückführen läßt. Für sein Sterblied, ursprünglich auf das Ableben Johann Ernst Adersbachs (am ersten November 1632) gedichtet, gesungen und gesetzt: Einen guten Kampf hab ich auf der Welt erlämpft, besaß man eine alte Weise, nach der es gesungen werden konnte: „Christus der uns selig macht“, und darum wird man bald schon die eigene Melodie Alberts zu demselben beseitigt haben.

An geistlichen Liedern Simon Dach hat Albert gar viele gesungen und gesetzt, von denen, zufolge Rogalls Kern alter und neuer Lieder, deren 7 gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts zu Königsberg noch in kirchlichem Gebrauch waren, und mehre auch eine weitere Verbreitung erhalten haben. Da sie größtentheils in neuen Strophenarten gedichtet waren, so blieben ihnen auch ihre von Albert erfundenen Melodien, obgleich diese fast durchgängig jenen, im kirchlichen Gemeinegesange damahls allgemach erlöschenden rhythmischen Wechsel zeigen. Es ist kein einziges Festlied unter diesen Liedern; fast alle sind Sterbelieder, entweder für bestimmte Gelegenheiten gedichtet und gesetzt, oder auf Veranlassungen, die nur den Dichter angingen: schmerzliche Verluste, trübe Stimmungen, Er-

\*) Beispiel Nr. 66.

\*\*) Beispiel Nr. 67.



hebung aus Niedergeschlagenheit und Kummer. Besonderen Gelegenheiten verdanken ihren Ursprung: das für Robertin gefetzte Sterblied: Ich bin ja Herr in deiner Nacht \*), dessen wir schon gedachten, und das mit seiner Melodie noch unter uns fortlebt; und ein 2tes, auf das Ableben des Grafen und Burggrafen Achatius von Dohna (16ten Februar 1651) nach dem 35sten Verse des 8ten Capitels im Briefe an die Römer gebichtetes: Ich bin bei Gott in Gnaden ic., für das jedoch Albert nicht eine neue Melodie erfunden, sondern die des 130sten der französischen Psalme, wahrscheinlich im Auftrage der Hinterbliebenen, dafür angewendet hat. Ein Gleiches that er auch auf andere ähnliche Veranlassungen mit den Weisen des 125sten und 146sten Psalmes, ohne daß jedoch die ihnen angepaßten Lieder in die Kirche Eingang fanden; nicht zu gedenken des 45sten Psalmes nach Lobwasser, dessen Weise er auf Verlangen zu der Vermählung Herzogs Jacob von Curland und Charlottens Markgräfin von Brandenburg (10ten October 1645) ganz einfach 4stimmig setzte, und des 19ten nach Opitz Dichtung und der französischen Melodie, bei dem wir ihn zuvor schon in ganz anderem, besonderem Sinne beschäftigt fanden. Ohne bestimmte Veranlassung von außen her, soviel wir wissen, entstanden die folgenden fünf Lieder Dachs, und Alberts Melodien zu denselben:

Du siehest Mensch, wie fort und fort,  
Der eine hier, der andre dort  
Uns Gute Nacht muß geben ic.

Es vergeht mir alle Lust  
Länger hier zu leben ic. \*\*)

Kein Christ soll ihm die Rechnung machen,  
Daß lauter Sonnenschein  
Sie um ihn werde seyn,  
Und er nur scherzen müß' und lachen;  
Wir haben keinen Rosengarten  
Sie zu erwarten,

ein Lied, für dessen bis dahin ungebräuchliche Strophe in Freilingshausens Gesangbuche (1741) zwar eine neue Melodie (im  $\frac{3}{4}$  Takt) erscheint, ohne jedoch weitere Verbreitung gefunden und die Albertsche verdrängt zu haben; ferner:

Ich steh in Angst und Pein \*\*\*)  
Und weiß nicht aus noch ein,  
Der Sinnen Kraft fällt nieder.

und

Was willst du armes Leben  
Dich trozig noch erheben,  
Du mußt ohn' Säumniß fort ic.

---

\*) Beispiel Nr. 68.

\*\*) Gleicher Melodie und übereinstimmenden Refrains mit dem Liede „Einen guten Kampf hab' ich ic.“

\*\*\*) Beispiel Nr. 69.

für das man statt Alberts Melodie, die noch 1790 in dem 2ten Theile des älteren Kühnauſchen Choralbuches anzutreffen iſt, leicht die allbekannte des Liedes „O Welt ich muß dich laſſen“ an vielen Orten angewendet haben wird, da es auf dieſelbe geſungen werden kann. Daß von unſerem Meiſter — außer jenen fünf Psalmmelodien — eine gebräuchliche ältere Kirchenweiſe geſetzt worden, habe ich nicht finden können.

Der ſogenannten Kürbſshütte Alberts und ihrer Veranlaſſung iſt ſchon früher gedacht worden. Die kurzen dreistimmigen Sätze über gereimte Lehrſprüche, welche ſie enthält, ſind belebt, mannichfaltig, wohlklingend, und manchem ſeiner größeren vorzuziehen. Es iſt Albert beſſer gelungen, die melodischen Grundgedanken in dem Wechſelſpiele ſo weniger Stimmen feſtzuhalten, als in ſeinen volltönderen Geſängen. Wo er die Stimmen künstlich verſlicht, herrſcht enge Nachahmung durchweg vor, wie ſchon der geringe Umfang dieſer Sätze ſie erheifchte; und ſeine Tongewebe erhalten dann durch Bindungen eine beſondere Würze. Fordert der Inhalt der geſungenen Sprüche einfachere Behandlung, ſo finden wir rhythmischen Wechſel, verengte und erweiterte Rhythmen angewendet, den gleichmäßigen Fortſchritt der Stimmen zu beleben; Alles, was in jener Zeit zum Schmucke von Geſängen für häuſliche Ergözung Kunſterfahner nur dienen konnte. Deßhalb fand auch die Kürbſshütte damals großen Beifall: Robertin, der ſie veranlaßte, und eine beſondere Freude daran fand, ſingt von ihr:

Wer hoſt', aus Eurem kleinen Garten  
So liebe Früchte zu erwarten  
Als Ihr, mein Albert, uns bereit?  
Ihr laßt der Kürbſe Schrift uns lehren  
Die ſchnelle Wegflucht dieſer Zeit,  
Und in den Stimmen macht ihr hören  
Den Vorſchmack ſüßer Ewigkeit,

ein Zeugniß von dem Sinne, in welchem ſie genoſſen wurden.

Ergiebig war Albert für den geiſtlichen Gemeinegeſang, ein glücklicher Erfinder anſprechender Liedweiſen; weniger bedeutend erſcheint er in deren harmoniſcher Entfaltung. Die Gabe, welche Stobäus, zumahl aber Eccard, in hohem Maaße beſaß, in fremde Melodien ſich hineinzueмпfinden, und von innen heraus ſie durch Harmonie zu beleben, war ihm nicht verliehen; die Konſäge über franzöſiſche Psalmweiſen, welche er in ſeine Arien aufnahm, zeichnen ſich nicht eben aus durch tieferes Verſtändniß, ja, das öftere Überſchreiten der Hauptſtimme durch die zweite, ohne künstleriſche Veranlaſſung, zeugt mehr von bloßem Zuſammenfügen als wirklichem Ausgeſtalteten. In den Sätzen über eigen erfundene Melodien bewährt ſich, daß er keineswegs ohne Sinn gewieſen für die Bedeutsamkeit der Harmonieenfolgen; es mangelt ihm nicht an glücklichen Zuſammenſtellungen in dieſem Sinne, allein er verſäumt meiſtentheils, was Eccard und Stobäus ſo erfolgreich gethan, die melodischen Grundgedanken für ſeine begleitenden Stimmen aus der Hauptmelodie zu entlehnen, deren Gang dadurch vorzudeuten, ihn nachzuahmen, und ſo an geeigneter Stelle auch den Zuſammenklängen größeren Nachdruck zu geben. Anſprechender finden wir ihn, bei geringerem Trachten nach künstlicher Ausführung, in ſeinen Brauttänzen, und dann auch entlehnte Melodien mit größerem Erfolge behandelnd. Die Art der Kunſtübung der großen Tonmeiſter Preußens, in deren Mitte er trat, beherrſchte und beſtimmte ihn, allein nur eine frühe Schule hätte ſie ihm vollkommen zu eigen machen können; er hat endlich

nur der prächtigen Klangfülle nachgestrebt, welche sie auszeichnet, ohne die geistreiche Gliederung ihrer Tonsätze zu erreichen. Der neuen Sehweise hing er mit Liebe und Überzeugung an, allein für sein Streben in diesem Sinne fand er, wenn auch Anerkennung, doch keinen günstigen und fruchtbaren Boden. Immer bleibt er eine ehrenwerthe und merkwürdige Erscheinung, und als kirchlicher Sänger in der Geschichte des geistlichen Gemeinegesanges auch eine bedeutende.

Mit Wenigem bleiben uns nun noch einige gleichzeitige Meister Königsbergs zu erwähnen, ehe wir von der Schule Abschied nehmen, deren Böglinge sie waren. Unter ihnen steht **Conrad Matthäi** deren Häuptern am nächsten. Nur dreizehn einzelne Gesänge aus den Jahren 1653 bis 1659 war ich im Stande von diesem trefflichen Tonkünstler aufzufinden, der um jene Zeit das Amt eines Cantors der Altstädtischen Kirche bekleidete; allein sie berechtigen zu dem günstigsten Urtheil über ihn. Wer sein Lehrer gewesen, ist uns nirgend angedeutet, allein seine Werke bezeugen unverkennbar, daß er an Eccards Werken sich gebildet, vielleicht auch Stobäus Unterweisung genossen habe. Die Sehart beider Meister hat er sich auf das Vollkommenste zu eigen gemacht, und übt sie mit großer Leichtigkeit und Gewandtheit; die frühe Schule, deren Albert entbehren mußte, ist an ihren Früchten bei ihm deutlich zu erkennen. Nicht selten bildet die Hauptstimme, indem sie ihren Gang ungestört, und ohne zertrennende Einschaltungen fortsetzt, zugleich die Reime streng-canonischer Nachahmung: so in einem Grabliede (von 1659) auf Georg Pöpping, das durch eine 5stimmige Symphonie eingeleitet und durch eine ähnliche beschloffen wird. Hier geht die Grundstimme der höchsten fast durchgängig nach in einem Canon in der Unteroctave, während auch die übrigen ihre Grundzüge aus deren Melodie schöpfen, und dennoch ein guter Fluß der Stimmen und eine wechselnde Harmonie erreicht ist. In einem Liede Simon Dach's,

Herr Jesu, Trost in aller Noth \*)

das dieser schon 1658 für den Altstädtischen Rathsverwandten Johann Rahmisch dichtete, und das ein Jahr später bei dessen Bestattung gesungen wurde nach Matthäis Tonsatz, zeigt uns dieser Meister, daß er die freie Nachahmung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt als jene strengeren Künste. Ohne den ernstesten Gang seiner Melodie irgend zu unterbrechen, weiß er die zart vorandeutenden, nachahmenden, bekräftigenden Wendungen seiner begleitenden Stimmen so ungezwungen; natürlich, in so gesangreichem Flusse aus ihr abzuleiten, eine jede dieser Stimmen so eigenthümlich und bedeutsam auszugestalten, wie nur Eccard in seinen besten Werken es irgend vermag. Erscheint bei diesen Vorzügen der Wunsch erklärlich, daß auch Festlieder in engerem Sinne uns von ihm erhalten seyn möchten, so haben wir uns freilich zu erinnern, daß seine Zeit eben an solchen nicht ergiebig war, er auch vielleicht deren Ton weniger getroffen haben möchte als den jener ernstesten Betlieder, wie die von ihm noch vorhandenen insgesammt genannt werden müssen. Nach Pisanski war er auch ein geschickter Tonsorcher und Lehrer. In dessen handschriftlichem zweiten Theile seiner Preussischen Litterargeschichte findet ein Werk Matthäis sich angezeigt: „Bericht von den modis musicis, aus den besten, ältesten und bewährtesten autoribus der Musit zusammengetragen“, das um 1652 zu Königsberg erschienen war. Ich habe es niemals gesehen, allein der genannte Verfasser redet davon mit vielem Lobe. Matthäi (sagt er) zeige in dieser Abhandlung, daß es ihm so wenig an gründlicher Kenntniß der Tonkunst gemangelt habe, als an guter Belesenheit

\*) Beispiel Nr. 70.

in den von ihr handelnden Schriftstellern, deren er mehr als siebenzig anführe. Seine Lehrsätze gründe er nicht auf das bloße Ansehen und die Beispiele Anderer, er table vielmehr an Einigen, daß sie zu Rechtfertigung ihrer Consätze nichts Anderes anzuführen wüßten, als daß sie es so und nicht anders erlernt hätten, aber „sich gleichwohl für große Musicos hielten, und über jede Stimme ihren Namen mit großen Buchstaben setzen ließen.“ Er baue seine Lehre auf mathematische Grundsätze, erläutere sie durch geometrische Figuren, und leite alles her aus den Verhältnissen der Töne, die nicht willkürlich, sondern in der Natur gegründet seien. Matthäis Consätzen zufolge wird dieses Lob ein verdientes seyn und wir haben um so mehr zu bedauern, daß eine umfassende Conlehre, mit deren Ausarbeitung er, demselben Gewährsmanne zufolge, beschäftigt gewesen seyn soll, nicht an das Licht getreten ist. Auch von Vorgängern Matthäi's im Altstädtischen Cantorat sind uns Gesänge erhalten: von **Johann Weichmann**, der dies Amt (zufolge der vorhandenen Drucke) in den Jahren 1647 bis 1652, und **Georg Hücke**, der es in den Jahren 1652 und 1653 versah. Von jenem besitzen wir eine Sammlung gleich den Arien Alberts, unter dem Titel: Sorgen-Lügnerin, d. i. etliche Theile geistlicher und weltlicher, zur Andacht und Ehrenlust dienender Lieder, das er zu Königsberg 1648 herausgab, und worin Gedichte von Martin Opiz, Johann Franke, Philipp von Besen, Mylius, Bolder und Andern gesetzt sind; wie denn auch Simon Dach Gelegenheitsgesänge für ihn gedichtet hat. Unter ihnen zeichnet vorzüglich ein fünfstimmiges Lied sich aus,

Water, deine Ruth hab ich gnug geschmecket, \*)  
Deines Eifers Blut hat mich stets erschreckt,  
Um mein Leiden weißt du erst allermeist.

Simon Dach dichtete es 1652 für Barbara Bierwolf, Wittwe des Kneiphöfer Rathsverwandten Jacob Schulz, eine vielgeprüfte, würdige Frau, um diese seine „fromme Gevatterin und große Gutmätherin in ihrem Kreuz aufzurichten“ und gern mögen wir uns denken, daß diese ihr Leiden in dem Sinne getragen habe, den die Töne Weichmanns aussprechen. Die vollste, demüthigste Hingebung spricht sich darin aus, ein seeliger Friede in Gott weht darin; und so einfach dem Hörer auch der Gesang erscheinen mag, so kunstvoll ist er doch geordnet. Weniger freilich treten darin die Künste des Canons hervor, als die melodische Ausgestaltung der einzelnen Stimmen erfreuen muß, ihr edler Gesang, die Art, wie sie eintreten, den anderen sich anschließen und dann wieder verhallend absetzen, die wechselnden, in so schönem Flusse verschmelzenden Rhythmen. Ein anderer Vorzug der Eccardschen Schule erscheint uns hier lebendig fortgepflanzt, länger als ein halbes Jahrhundert, nachdem die Choräle und Festlieder dieses Meisters ihn zuerst dargelegt hatten, und dessen dauerndes Fortwirken an der Stätte seiner künstlerischen Thätigkeit wird uns dadurch bewährt. Über Hücke, von dem ich nur einen fünf- und einen vierstimmigen Gesang auffinden konnte, war ich außer Stande ein genügendes Urtheil zu bilden: eher, als den Häuptern der Preussischen Conschule, möchte ich ihn Albert vergleichen. Dichter, Tonkünstler und Setzer gleich diesem, war endlich **Christoph Raldenbach**, der auch zu dessen näherem Kreise gehörte, und zu seinen Arien mehreres unter seinem eigenen, und dem Dichternamen Geladon beigetragen hat. In Schwiebus am 11ten August 1613 geboren, erhielt er mit 23 Jahren das Amt eines Prorektors der Altstädtischen Schule zu Königsberg, 1636 die Magisterwürde,

\*) Beispiel Nr. 71.

und es wird uns berichtet, daß er in eben diesem Jahre als Professor der Poesie, Geschichte und Beredsamkeit nach Tübingen berufen worden sei, und dort in hohem Alter um das Jahr 1698 sein Leben beschloffen habe. Es würde dem nicht entgegen seyn, daß Vieles von seinen Gedichten sich in Alberts Arien findet, da wir nicht annehmen dürfen, daß es auch um die Zeit, wo es zuerst erschien, und am Orte des Erscheinens gedichtet sei. Allein schon mehrere Gelegenheitsgefänge Simon Dach's, die er in den Jahren 1649, 1654, 1656 auf Sterbefälle von Gönnern und Freunden in Königsberg setzte, und die daselbst erschienen, machen es zweifelhaft — ist auch seine amtliche Stellung dort nicht angegeben —, ob seine letzte Bestimmung bereits so frühe eingetreten sei, als erzählt wird, und es ist auch natürlicher, anzunehmen, daß seiner Verpflanzung an eine fremde, so weit von seiner bisherigen Heimath entlegene Hochschule, ein mehrjähriger, dort erworbener Ruf vorangegangen sei. Außer Zweifel setzt es endlich ein Hochzeitlied (auf Sigismund Pichler und Ursula Greiffin), auf dessen Titel er noch 1654 Prorektor der Altstädtischen Schule heißt. Auch seine Tonsätze kommen denen Alberts näher, als denen der eigentlichen Böglinge der Preussischen Tonschule; sie sind sangbar, würdig gehalten, denen Matthäis und Weichmanns aber nicht zu vergleichen.

Allein wir würden die in Königsberg blühende Tonschule immer nur nach dieser Stadt nennen dürfen, und sie nicht eine Preussische heißen können, wenn ihr Einfluß sich nicht in der That auf das ganze Land erstreckt hätte. Daß alle Tonkünstler desselben in enger Verbindung standen, daß sie zu Förderung der von ihnen geliebten und hochverehrten Kunst sich öfters persönlich vereinigten, sahen wir an jenen, von Stobäus besungenen Zusammenkünften in Elbing. Wendel Bodenhausen in dieser Stadt, Georg Rhetze zu Danzig, waren rüstige Verleger ausgezeichneten Tonwerke, mancher Gesang von Eccard und Stobäus ging aus ihren Pressen hervor. Danziger Tonkünstler zeigen deutliche Spuren der Eccardschen Schule in geistreicher Auffassung, glücklicher Ausbildung der eigenthümlichen Stimmenführung des Meisters, zu einer Zeit, wo dieser, ja sein Schüler Stobäus, das spätere Haupt der Schule, bereits hingefchieden waren. So Thomas Strutius, Organist an der Kirche zur h. Dreifaltigkeit in Danzig, ein Tonkünstler, über dessen Lebensverhältnisse uns sonst nichts bekannt geworden ist<sup>\*)</sup>. Er schloß sich einem nicht ungerühmten geistlichen Dichter jener Stadt an. Johann Maukisch, am 14ten August 1617 zu Berthelsdorf bei Freiberg im Meißnischen geboren, lag der Gottesgelahrtheit zu Leipzig ob, wo er die Doktorwürde gewann, wurde dann als Professor der Theologie, Rektor des Gymnasii und Prediger an der Dreifaltigkeitskirche nach Danzig berufen, wo er am 8ten Juni 1669 aus dem Leben schied. Zu Danzig, bei Georg Rhetens Wittwe, gab er eine Sammlung geistlicher Lieder heraus, unter dem Titel: „Lobsingende Herzens-Andacht über die Evangelia, welche des Sonntages und an den Hauptfesten in der Gemeine Gottes erklärt werden. Da aus jeglichen Evangelii die fürnehmste Hauptlehre kürzlich heraus gezogen, und mit lauter Schrifts- Worten also durchgeföhret wird, daß man klare Sprüche von allen Glaubens-Artikeln haben, und dieselben der Jugend mit Singen und Spielen in dem Herren beibringen kann u. s. w.“ Das Jahr der Herausgabe wird am Schlusse der Zueignung durch die römischen Zahlbuchstaben eines Betseufzers, nach Art jener Zeit, angedeutet; es heißt dort: „Geschehen in Danzig den 18ten Januarii, Im Jahr Christi, da man seufzet:

Ach Gott gebe Den Frieden Vnsern Landen“;

<sup>\*)</sup> In einem, schon 1603 zu Danzig gedruckten Hochzeitgefänge, wird ein Thomas Strucius als aus Rathenow in der Mark gebürtig, und Organist zu Stargard in Preußen genannt.

Es ist demnach 1656. Das Ganze ist nach den heiligen Zeiten der Kirche in 4 Abschnitte getheilt. Es enthält: Lobfingende Advents- und Weihnachten — Epiphania und Fasten — Oftern und Pfingsten — Trinitatis-Andachten, von je 11, 23, 13, 29, insgesamt 76 Liedern, die man indeß nicht bloß für trockene Umschreibungen der jebeßmahligen Evangelien halten darf, da in vielen von ihnen eine wahre Andacht des Herzens hervorleuchtet. Dieses Werk, dessen Lieder zum großen Theil auf bekannte Kirchenmelodien gerichtet sind, hat nun Strutius durch neue Singweisen, in 4-, feltner 5stimmigem Tonsage zu beleben gesucht. Mehrere von Mautisch Liedern haben in die Kirche allgemeineren Eingang gefunden: so finden wir in Königs harmonischem Liederschatze das Dreikönigslied:

Der wunderschöne Jacobsstern  
Ist aufgegangen von dem Herrn  
Und leuchtet wie die Sonne 1c.

das Lied auf Maria Verkündigung:

Das ist die Stund, jezt soll mein Mund  
Mit Herzenslust von Gnab' und Wahrheit singen.

das Abendmahlslied:

Mein Jesu vor dein Angesicht  
Komm ich jezt mit Verlangen,  
Ach Herr, laß mich unwürdig nicht  
Dein Fleisch und Blut empfangen.

das Passionslied:

Ach was für Pein, mein Jesulein \*)  
Hat dein Leib tragen müssen,  
Da du aus Huld, die fremde Schuld  
Für mich hast wollen büßen.

das Himmelfahrtslied:

Nun ist vollbracht der Lebenslauf mit Kreuz, Angst und Beschwerden,  
Mein Gott und Herr, der fährt auf mit Jauchzen von der Erden 1c.

Doch sind dort alle diese Lieder auf bekannte Melodien verwiesen, und keine einzige von denen des Strutius hat eine Stelle gefunden. Daß jene ihnen unbedingt vorgezogen wurden, darf uns nicht befremden, wenn wir uns erinnern, daß unter ähnlichen Verhältnissen auch die des gefeierten Stobäus ein gleiches Schicksal hatten; können wir auch von Strutius Singweisen nicht sagen, daß sie, melodisch oder harmonisch, ein der Zeit fremd Gewordenes enthalten hätten. In seinen einfacheren Sätzen unterscheidet er sich nicht wesentlich von anderen gleichzeitigen Meistern, nur daß er zuweilen durch die Art seines Rhythmus selbst bekannten Strophen ein neues Ansehen giebt, so daß man sie nicht leicht erkennt, und die ihnen angehörigen älteren Melodien schwer herausfindet; wie er denn auch oft die Stollen der Aufgesänge solcher Strophen abweichend betont, gegen die Art früherer Zeit, und so die Erinnerung an ihre Singweisen verbunkelt. Er hat aber auch Sätze, in denen er, gleich dem Meister der Schule, „etwas, der Kunst nach, Anmuthigeres“ zu geben bestrebt ist, und es darf ihm wohl zum Ruhme angerechnet werden, daß er es, der Fülle der Harmonie unbeschadet, auch mit vier Stimmen zu erreichen gewußt hat.

\*) Beispiel Nr. 73.

v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

Seine selbsterfundenen Melodien bilden in der Oberstimme den festen Gesang dieser Tonsätze; entweder bleiben sie am Schlusse jeder einzelnen Zeile auf dem letzten Tone der Melodie gleich lange ruhen, während die andern im Wechselspiele die Harmonie zu der folgenden hinüberleiten, oder sie schweigen dort in gleichgemessenen Zeiträumen, so daß, wie bei Eccard, jede willkürliche Zerstückelung der Singweisen vermieden, und darauf Rücksicht genommen wird, daß dieselben von der Gemeine, die nothwendigen Ruhepunkte ausgenommen, ungebrochen vorgetragen werden können. Die begleitenden Stimmen, lebhafter bewegten Fortschritts, schöpfen ihre Wendungen theils aus der Hauptstimme, doch meist ihr nur anklingend, theils bilden sie freie Gegensätze gegen dieselbe, unter sich einander nachahmend, und so ein selbstständiges Gewebe flechtend. So in dem Sage über die Melodie des Weihnachtsliedes: „Wunder an dem Wunderkinde“ (I S. 50.); des Neujahrsliedes: „Gott ist dein Behüter“; eines Liebes, das im Wechselgefange „das sehnliche Verlangen der Kirche im alten Testament, und das fröhliche Empfangen [des Heilandes] von der Kirche des neuen Bundes“ ausdrückt (der große Drach, die alte Schlange \*), stets vierstimmig; endlich in dem fünfstimmigen Sage über das schon zuvor angeführte Passionslied. Wir dürfen diese Sätze wohl neben die Matthäus stellen; der schöne Fluß ihrer Stimmen, die Gewandtheit ihres Baues gewährt uns die Überzeugung, daß man den von Eccard gebahnten Weg, den man mit Überzeugung und Vorliebe gewählt, bis zu seinem Ziele, einer namhaften Meisterschaft im Sinne des Hauptes der Schule, verfolgt habe, und wir können mit Recht sagen, daß diese Schule eine, nicht allein in der Hauptstadt Preußens, sondern dem Lande, einheimische gewesen sei.

Auch außerhalb Preußen finden wir geistliche Tonkünstler, von denen wir voraussetzen müssen, daß sie nicht etwa bloß durch die Schöpfungen der dortigen Meister angeregt worden, Ähnliches hervorzubringen, sondern daß sie in unmittelbarer Verbindung mit der daselbst blühenden Tonschule gestanden, die höhere Ausbildung für ihren Künstlerberuf eben dort empfangen haben. Absichtlich reden wir nur von einer Voraussetzung; denn der Mann, mit dem wir noch einige Augenblicke uns beschäftigen wollen, war ein geborner Sachse, wir finden ihn später zu Magdeburg in einem kirchlichen Amte, und besitzen keine unmittelbare Nachricht von seiner Anwesenheit in Preußen, auf die wir nur aus einzelnen Thatfachen schließen können. **Georg Weber**, den wir hier meinen, war zu Dalen, einem Landstädtchen des Meißner Kreises, geboren, wahrscheinlich in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts. Nach Wegel (Hymnopoetograph. III. S. 361) war er Vicarius und Succentor an der Domkirche zu Magdeburg, doch weiß jener fleißige Sammler von Nachrichten über geistliche Liederdichter uns sonst über ihn nichts zu berichten. Aus seinen Werken lernen wir, daß er die dreifache Gabe des Dichters, Sängers und Setzers in sich vereinigte. Das früheste unter diesen, das wir kennen, ist auch sein bedeutendstes. Es erschien in Preußen zuerst in 7 einzelnen Theilen oder Heften, in der Art wie Alberts Arien, und wurde später erst unter einem Allgemeinen Titel zusammengefaßt, der dahin lautet: „Sieben Theile Wohlriechender Lebens-Früchte eines recht Gott-ergebenen Herzen, deren Saft und Wachsthum aus ihrem ewigen Lebensbrunnen Jesu Christo gesogen und entsprossen ist, und nur zu des drei Einigen Gottes Lobe allein, und gleichen, frommen Herzen zu nutz, auf folgende Sieben Zeiten, als Tägliche — Jährliche — Stündliche — Augenblickliche, auch bei Lebens- Liebens- Scheidens- oder Sterbens- Zeit, In niedriger Reim-Art an das Licht getragen, mit ganz schlechten Melodien bequemet, und zu 1. 2. 3. 4. 5 Stimmen zu singen; mit etlich beigelegten

\*) Beispiel Nr. 72.

Symphonien zu zwei Violinen und dem Basso Continuo gesetzt durch Georg Webern 1649.“ Als ganzes Werk waren diese sieben Theile „zu Dantsig, bei Jacob Andreae, Buchbinder, zu finden“, einzeln waren sie zu Königsberg von Johann Reußner gedruckt worden, die vier ersten Theile 1648, die drei letzten 1649. Der 2te und 3te derselben befassen ein jeder 16 Lieder, die andern fünf ein jeder 10, wir erhalten also 82 Lieder in dem ganzen Buche. Der erste Theil giebt Lieder „von täglicher Zeit“ mit vierstimmigen Singweisen; der zweite „von jährlicher Zeit“, d. i. Festlieder: auf Marien Verkündigung, die Geburt des Herrn, Neujahr, Christi Leiden, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis, Michaelis (der Engel Fest) und Aller-Heiligen. Der Passionslieder sind die meisten, ihrer fünf, der Lieder für Ostern und Michaelis je zwei, die übrigen Feste sind nur mit einem bedacht. Auch hier erscheinen 4stimmig gesetzte Melodien, und nur die des 2ten Osterliedes „Jesus ist erstanden schon“ ist mit 5 Stimmen zu singen. In dem dritten Theile finden wir Lieder „von stündlicher Zeit“; Buß- und Kreuzlieder, sechzehn, mit vierstimmigen Melodien. In dem vierten begegnen uns die Lieder von sogenannter „augenblicklicher Zeit“; wie der Dichter sie näher bezeichnet „unablässigste Seuffzer der schwachtigen Seelen nach Jesu Christo, ihrem ewigen Lebens-Könige“, mit 1-, 2-, 4 und 5stimmigen Melodien, deren hier eine mehr ist, als der Lieder sind, indem das sechste, ein Gesprächlied, einstimmig beginnend, und zweistimmig (für eine Diskant- und Tenorstimme) endend, nachher noch einmahl in vierstimmigem Tonsatz gegeben wird. Der 5te Theil befaßt zehn Lieder „von der schwachtigen Seelen Labezeit, oder vom hochheiligen Abendmahle“ mit 12 Melodien, von denen nur zwei (die des 2ten und 8ten) zu fünf, die andern alle zu 4 Stimmen gesetzt sind. Im sechsten Theile giebt uns Weber Gesänge „von Liebens-Zeit, oder von Geistlicher Seelen-Liebe, welche durch Verlangen, Seuffzer und Gespräche sich ihrem liebsten Himmels-Bräutigam Jesu Christo zu erkennen giebt“; mit 1, 2 bis 5 Stimmen zu singen gesetzt, nebst beigefügten Sinfonien zu 2 Violinen und dem Basso für Spinett, Theorba u. s. w. Fünfstimmig ist nur eine Melodie behandelt, die des ersten Lieder, nachdem sie vorher mit bloßer Bassbegleitung gegeben war; zweistimmig die des dritten, eines Gesprächliedes zwischen der Seele und Jesu, jene einer Diskant-, dieser einer Bassstimme zugetheilt, und jede der wechselnden Strophen durch ein eigenes dreistimmiges Vorspiel eingeleitet. Alle übrigen sind Arien für eine Sopranstimme, mit vorangehenden dreistimmigen Symphoniesätzen. Der siebente und letzte Theil endlich enthält Lieder „von Scheiden oder Sterbens-Zeit“, deren nur eines eine fünfstimmige Melodie hat, während die aller übrigen zu 4 Stimmen gesetzt sind. Wunderlich ist die Art, wie ein jeder dieser 7 Theile eingeleitet ist. Dem ersten steht ein Gedicht voran, „Treppe der Andacht“ genannt; es ist von der untersten Zeile beginnend, welche die längste ist, bis zur obersten, die nur drei Worte in sich faßt, aufsteigend zu lesen, und stellt im Drucke, wie im Fortschritte des Lesens, eine Treppe dar. Auf dieser gelangt man im zweiten Theile zu dem „Geistlichen Schatz-Thurm“, dem ebenfalls aufsteigend zu lesenden, und die Gestalt eines Thurmes vor das Auge bringenden Einleitungsgebidht. So sehen wir nun ferner auf gleiche Art — durch die Stellung der Zeilen von den einleitenden Gedichten — vor dem 3ten Theile ein im Herzen aufgerichtetes Kreuz, vor dem 4ten einen Altar, vor dem fünften einen Kelch mit einer Hostie, vor dem sechsten ein auf einem Altar geopferetes, mit leichtem Dufte himmelansteigendes Herz, vor dem siebenten einen Grabhügel mit einem Kreuze. Diese seltsamen Spielereien, eben wie die langen, prunkenden, geschraubten Aufschriften, lagen in der Richtung der Zeit des Dichters, und wir dürfen seinen Werth nach ihnen nicht beurtheilen; er ist besser als sie, und in seinen gelungenen Liedern wohl Simon Dach an die Seite zu stellen. Noch in Königs harmonischem Lieder-Schatze finden sich sechs seiner Lieder genannt;



fünf mit Beziehung auf bekannte Melodien \*), das sechste mit einer eigenen, die aber nicht die des Dichters ist:

Willkommen du Sonne  
 Voll Freude und Borne!  
 Du herzliches Wünschen, du Seelenbegehren,  
 Du Sinnenerfrischung und lieblich Gewähren,  
 Du süßestes Feuer mir Kranken gegeben  
 Herr Jesu, willkommen, im Tode du Leben! \*\*)

Wie in diesem, so spricht sich überhaupt in den Abendmahlsliedern unseres Dichters eine große Innigkeit aus; zumahl in einem anderen, das auch in neueren Gesangbüchern eine Stelle gefunden hat †):

O du allergrößte Freude,  
 meine Lust und Lebensweide,  
 meines todtten Lebens Seele,  
 Seel' in traurigs Herzens Hölle!  
 O du Schatz, den ich begehre,  
 komm, vergnüge! komm, gewähre!

Gleichen Anklang als Webers Lieder haben indeß deren Singweisen nicht gefunden; es ist mir keine derselben in gedruckten kirchlichen Melodienbüchern begegnet, und nur die des letztgenannten Liedes „O du allergrößte Freude“ fand ich in einem handschriftlichen Orgeltabulaturbuche Johann Pachelbels (1704), das die Großherzoglich Sächsishe Bibliothek zu Weimar besitzt. Daß diese Melodien sich so wenig verbreitet haben, mag zum Theil daher kommen, daß den Singenden häufig weitere Tonverhältnisse zugemuthet werden, Octaven, Sexten, Quinten, die dem volksmäßigen Gesange in der Regel fremd sind; doch rührt es auch wohl daher, daß die meisten der Melodien unseres Sängers und Dichters zugleich eine Erfindung des Sängers sind, daß sie weniger in freiem Ergusse aus seiner Empfindung hervorgingen, als mit gleichzeitiger Erwägung der Tonverknüpfungen, durch die sie in das Leben treten, mit denen sie vor das Ohr des Hörers gebracht werden könnten. Die besondere Art dieser Verknüpfungen, die harmonische Ausgestaltung der Singweisen, scheint mir nun dasjenige zu seyn, was unserem Tonkünstler durch die Preussische Tonschule unmittelbar überliefert worden war, und was er in deren Sinn sich angeeignet hat. Der Meister jener Schule hatte es zunächst in Entfaltung eines Gegebenen erfaßt, es hatte an frei Erfundene sodann eigenthümlicher, feiner zugleich und großartiger sich ausgestaltet, in voller Offenbarung seiner ungemeinen künstlerischen Schöpfungskraft; es war ihm das Element geworden, in welchem er lebte und webte. Nun wird jedoch Weber nicht eines gleichen Weges gegangen seyn; er wird des der Schule durch ihr Haupt Erworbenen nicht erst an Gegebenem sich Meister gemacht haben, um dann

\*) Th. III. O vererbter Sünden - Grund 2c.

Herr Jesu, aus Barmherzigkeit 2c.

— V. O du allergrößte Freude (2).

Nun sind weg die schweren Sünden (8).

— VII. Meine Lieb' ist Jesus Christ (4).

\*\*) Th. V. 4.

†) Th. V. 2.

in voller Freiheit damit schalten zu können, sondern er mag es sogleich als gemeinsamen Schatz derselben betrachtet haben, aus dem ohne Weiteres sich nur schöpfen lasse. So sind denn seine Melodien den Erfordernissen des Konzages nicht selten unterlegen, ohnerachtet dieser überall zwanglos und frei erscheint. Es wäre anders geworden, wenn er zuerst durch Entfaltung schon vorhandener Melodien in ihrer vollen Eigenthümlichkeit, zu der Meisterschaft gelangt wäre, auch das von ihm selber frei Erfundene von jenem Gesichtspunkte eines Gegebenen aus zu betrachten, wobei denn zuletzt doch Erfinden und Ausgestalten immer wieder in höherer Einheit sich durchdrungen hätten. Da es nicht so gekommen, so gebricht den Melodien, zumahl seiner fünfstimmigen Sätze, jenes Ursprüngliche, Frische, sofort Anklang Gewinnende. Er steht darin gegen Heinrich Albert zurück, den er durch Gewandtheit im Konzage meist übertrifft, und ist auch wegen dieses Gebrechens wohl nicht, wie Jener, mit seinen Singweisen in der Kirche heimisch geworden. In seinem Sätze aber, vor Allem in dem Fstimmigen, wir wiederholen es, findet sich das, die besten Meister der Preussischen Konzschule Bezeichnende wieder; der stete Fluß des Gesanges, die hinüberleitenden, kurzen, den Rhythmus der Strophe nicht zerschneidenden Zwischenharmonieen, die melodischen Anklänge zwischen der Hauptstimme und den begleitenden; selten sind die Fälle, wo er Ton gegen Ton stellt, wie unter Andern in dem Sätze über die Weise des Abendmahlsliedes „Du allergrößte Freude“; doch geben ihm dort die beiden Schlußzeilen der Strophe Gelegenheit, die vier tieferen Stimmen der Hauptstimme um einen Takt vorausgehen zu lassen, und so durch das Eingreifen dieser letzten in ihren Chorgesang eine eigenthümliche Wirkung hervorzubringen, diese, durch ihren Inhalt ohnehin sich besonders geltend machenden Zeilen vor dem übrigen auszuzeichnen \*). Er hat in zwei Fällen die Hauptmelodie dem Tenor zugetheilt, doch nicht ohne Absicht und Bedeutung. Es ist in diesen Fällen immer die der Ansprache der Seele antwortende Stimme Christi, die sich im Tenore vernehmen läßt, und es darf vorausgesetzt werden, daß Webers Absicht hier gewesen sei, die höheren Stimmen durch Instrumente vortragen zu lassen, damit der Hauptgesang nicht bei deren Ausführung durch Sänger unterdrückt, und unkenntlich gemacht werde. Wie nun die fünfstimmigen Sätze Webers den gleichen Eccards und Stobäus in der Behandlung sich nähern, so seine arienhaften, durch dreistimmige Vorspiele eingeleiteten denen Heinrich Alberts; aus inneren Gründen ist es daher nicht unwahrscheinlich, daß er seine Bildung als Konzkünstler zu Königsberg empfangen haben werde, zunächst durch Stobäus, und daß er sodann sich Albert angeschlossen habe, der aus der Schule in einer mehr dem Neueren huldigenden Richtung hervortrat. Es kommt aber auch noch ein äußerer Grund hinzu, nämlich das Erscheinen von Webers Liedern in Danzig und Königsberg. Für einen später nach Magdeburg übergesiedelten Sachsen, der nur in dem engeren Kreise von Ober- und Niedersachsen sich bewegt hätte, ist eine Veranlassung kaum denkbar, weshalb er in dem entfernten Preußen sich hätte einen Verleger aussuchen sollen, wenn er nicht entweder bei der Herausgabe dort heimisch gewesen wäre, oder sonst einen besonderen Beweggrund dazu gehabt hätte. Diesen können wir aber in nichts Anderem finden, als in seinem nahen Zusammenhange mit der Preussischen Konzschule.

Seine übrigen Werke, an Bedeutung hinter dem Besprochenen zurückstehend, bedürfen nur einer kurzen Erwähnung. Am frühesten nach diesem — zu Leipzig 1652, bei Samuel Scheiben zu finden, gedruckt durch Quirin Bauchen — erschien sein „Himmelfeigendes Dank-Opfer, welches dem Dreieinigen, wahren, großen und hochgelobten Gotte zu schuldigen Ehren für Seine überschwenglich-reichlich

\*) Beispiele Nr. 74. 75.

erzeigte Barmherzigkeit, und absonderlich auch für gnädige Errettung auß drey erschrecklichen Sturmwinden, großer Noth, und Lebensgefahr auf der See in 15 Tagen einer Reise geschehen, hiemit nach damahligem Versprechen auf dem Herzens-Altare öffentlich anzündet, und dadurch auch andere fromme Christen des Allerhöchsten Wunder im Geiste mit anzuschauen, zu erwägen, und seine Güte von Herzen zu preisen, anzureizen suchet Georg Weber.“ Wir sehen, unser Dichter war zur See gewesen, und bezahlte ein Gelübde wegen Errettung aus Sturmesnoth mit diesen Liedern — 13 an der Zahl, mit nur 11, durch eine Grundstimme allein begleiteten Melodien, da dem elften und 12ten keine beigegeben ist. Er mag demnach von Königsberg auf dem Seewege zurückgelehrt seyn, und jene Gefahr auf dieser Reise erlitten haben. Im folgenden, 1653ten Jahre erschienen von ihm (ohne Angabe des Verlags- und Druckorts) „Sieben Liebe- Lob- und Dank- Gebete für die großen Wohlthaten Gottes, und wodurch sonderlich die hochheilige Menschwerdung unseres Herrn Jesu Christi in einer andächtigen Seele, nicht allein bei angeordnetem Feste, sondern auch zu anderer Zeit, täglich und stündlich, betrachtet, geehrt, geheiligt, und recht genüget werden kann.“ Damit standen in Verbindung: „Sieben Liebe- Lob- und Danklieder für die heylige Menschwerdung Jesu Christi, unsers lieben Erlösers“ u. ebenfalls 1653 ohne Angabe des Druckortes erschienen. In dem ersten dieser Werke finden wir zwar einige Liedverse, aber keine Melodien; die sieben Lieder des zweiten haben zwar jedes seine eigene Singweise, doch ist weder eines von ihnen, noch von denen des Dankopfers in der Kirche heimisch, oder eine ihrer Melodien dort in Gebrauch gekommen.

Was wir über Meister, die mit der Preussischen Conschule in unmittelbarer Verbindung standen, irgend ermitteln konnten, haben wir in diese Blätter niedergelegt. Nehmen wir nun das Jahr 1589, in welchem Eccard zuerst mit einem namhaften Werke in Preußen auftrat, das die Keime seiner späteren, vollendeten Schöpfungen enthielt, als das der Gründung der Preussischen Conschule an, und setzen dagegen das Jahr 1659, das letzte, aus dem wir ein Werk Matthäis besitzen, das die Hauptvorzüge dieser Schule noch in voller Blüthe zeigt, als den Endpunkt, den wir von ihrer Wirksamkeit festzustellen vermögen; so dürfen wir die Dauer von mindestens siebenzig Jahren ihr zugestehen. Möge es diesen Blättern gelingen, dasjenige, was sie, zumeist in ihrem trefflichen Begründer, für den kirchlichen Kunstgesang geschaffen, einzuführen in den Kreis derjenigen Tonwerke, auf die Deutschland stolz seyn darf; ihr Werth ist an keine Zeit geknüpft, sie sind ein bleibendes Eigenthum unseres Vaterlandes. Die vielen, aus dieser Schule hervorgegangenen Kirchenmelodien, sind ein unter uns fortlebendes Zeugniß ihrer Wirksamkeit, so manche unter ihnen auch schon verklungen seyn mögen; sei nun auch die Erinnerung an diejenigen, denen wir sie verdanken, auß Neue, und dauernb angefrischt durch das, was über sie zu berichten uns vergönnt war.

## Dritter Abschnitt.

### Die Berliner geistlichen Sänger.

Die Tonkünstler, die wir als Berliner geistliche Sänger hier bezeichnen, stehen mit einander in keiner so engen Verbindung als die Glieder der Preussischen Tonschule; des Namens einer Schule in Bezug auf sie mußten wir uns also enthalten. Hier finden wir nicht, wie dort, das mächtige, geistige Übergewicht eines Stifters und Hauptes, nicht eine von diesem ausgehende gleiche Kunstrichtung, noch eine, dadurch bedingte Übereinstimmung in eigenthümlichem Gebrauche der Kunstmittel. Der Stifter der Tonschule Preussens verweilte zwar in seinen letzten Lebensjahren in Berlin, eine von ihm ausgehende, unmittelbare Einwirkung auf jene Männer dürfen wir jedoch nicht voraussetzen, weil sein kaum dreijähriger Aufenthalt dem ihrigen, geschweige denn ihrem dortigen Wirken, um mehre Jahre vorangeht, und eine mittelbare ist in ihren Tonsätzen nirgend wahrzunehmen. Nur eine bedingte Gleichartigkeit ihres Strebens verknüpft sie der Preussischen Tonschule, denn auf die tonkünstlerische Entfaltung der Strophe, als dichterischer Grundform der Liedweise, sind auch sie gerichtet, und eben so ist bei ihnen die Einwirkung der späteren tonkünstlerischen Richtung Italiens, wenn nicht ausgeschlossen, doch mindestens zurückgedrängt. Der gemeinsame Mittelpunkt, der sie vereinigt, ist ein geistlicher Dichter, um den sie sich schaaren, der größte jener Zeit, Paul Gerhard, doch ohne daß diese Beziehung bei dem bedeutendsten Meister unter ihnen ein Verhältniß auch zu andern ausschloß, denn diesen finden wir auch mit Johann Heermann, Johannes Frank, ja auch mit einzelnen Gliedern der Preussischen Dichterschule im Bunde. Die Veranlassung, unseren Bericht über diese Berliner geistlichen Sänger dem über die Tonschule Preussens in unmittelbarer Folge anzureihen, erwächst uns — neben diesen leichten Fäden eines Zusammenhanges, die für sich allein sie noch nicht gewährt hätten — vornehmlich daraus, daß beide einer größeren Einheit angehörten, die unter den evangelischen Gliedern des deutschen Reiches jener Tage eine bedeutende Stelle einnimmt, dem Churbrandenburgischen Staate; ein Gemeinsames, das eine nähere Beziehung unter beiden auch hier für uns bewirkt.

**Johann Crüger**, den wir unter den Berlinern zuerst zu nennen haben, war am 9ten April 1598 zu Groß-Breesche bei Guben geboren. Dort besuchte er die Schule bis zum Jahre 1613, durchwanderte dann Mähren, Baiern, Oesterreich, Ungarn und Böhmen, von wo aus er über Freiberg in Meissen um 1615 sich zuerst nach Berlin begab. Nach einjährigem Aufenthalte daselbst, als Hofmeister der Kinder des Kurfürstlichen Hauptmanns auf dem Amte Mühlenhof, Christoph von Blumenthal, trat er abermahls eine Schulwanderung an, nach deren Beendigung er in sein früheres Verhältniß zurückkehrte, und daneben mit Genehmigung seines Gönners für die Hochschule zu Wittenberg sich vorbereitete, die er um 1620 bezog, um sich der Gottesgelahrtheit zu widmen. Allein schon um 1622 wurde ihm, der sich als Tonkünstler schon frühe ausgezeichnet und einen Ruf erworben hatte, von dem Magistrat zu Berlin die erledigte Cantorenstelle an der dortigen Hauptkirche S. Nicolai angetragen, und eine damit verbundene Lehrerstelle am Gymnasium zum grauen Kloster. Diesen neuen Beruf nahm er an, und hat sich ihm fast vierzig Jahre lang treu und ehrenvoll gewidmet. Am 23. Februar 1662 rief ihn Gott aus seinem, durch eine schwere, drangsalvolle Zeit geführten Leben ab; er hatte die ganze Dauer des dreißig-

jährigen Kriegeß erlebt, und manches persönliche Leid erfahren, eine Gattin nach kurzer Ehe verloren, und von 19 ihm in zwei Ehen gebornen Kindern die meisten zu Grabe geleiten müssen \*). Wir finden nicht berichtet, daß Crüger in früheren Jahren irgend einem der berühmten Tonkünstler seiner Zeit als Zehrling sich angeschlossen habe. Auch ist es kaum wahrscheinlich, da es von Anbeginn nicht seine Absicht war, sich dem Berufe des Tonkünstlers zu widmen, er auf diesen vielmehr nur durch die Umstände, und seine Liebe zur Kunst geführt wurde. Hat aber unter den großen mitlebenden Meistern einer auf ihn gewirkt, so war es ohne Zweifel Johann Hermann Schein, Musikdirektor zu Leipzig. Seine frühesten tonkünstlerischen Schöpfungen, die beiden Theile — Paradiese nennt er sie — seiner *Meditationum musicarum* (1622 und 1626) lassen den Einfluß dieses kunstreichen Mannes nicht verkennen, zumahl der spätere, der eine Zusammenstellung von Magnificat nach den acht Kirchentönen enthält. Von diesen beginnen deren zwei — das phrygische und mixolydische — mit der kirchlichen Intonation, die dann Strophe um Strophe wiederkehrt; die andern wechseln in ähnlicher Art mit zweistimmigen, zur Orgel vorzutragenden Sätzen für einzelne Sänger, und achtsimmigen für zwei volle Chöre. Jene Sätze für Einzelgesang sind es vornehmlich, in denen man bald entdeckt, daß er sich Scheins damals nicht lange erst erschienene Werke, dessen *Musica boscareccia* (Waldbliederlein, 1621) und *Israelis Brunnlein* (1623) zum Muster genommen habe. Soweit nun Schein in diesen der neuen italischen Seßweise nachgegangen war, darf man dieses auch von Crüger behaupten. Jene nur zweistimmigen Gesänge empfiehlt er besonders der Aufmerksamkeit der Ausführenden; er bemerkt, daß sie ohne eine Grundstimme, die von einem guten Organisten auf einer Orgel oder einem Regal geschlagen werden müsse, „gar eine bloße und einfältige Harmoniam geben würden“: er ermahnt den Begleitenden, „diesen Generalbaß simpliciter und vollkömmlich, bißweilen mit lieblichen Cadentien und Clausuln, jedoch mit Bescheidenheit, an seinem Ort zu tractiren“; den Gesang sollen nur Sänger, die mit rechtem Verstande, einer reinen und zierlichen Stimme begabt seien, auch der deutlichen Aussprache sich zu gebrauchen wissen, ausführen; könne man dergleichen nicht haben, so möge man diese 2stimmigen Concertgesänge lieber ganz auslassen. Man erkennt in diesen Anweisungen den Seßer, der mit besonderer Vorliebe sein Werk nach neuen Mustern gebildet hat, und nun sorgsam darüber wacht, daß weder Unbekanntschaft mit Bildungen dieser Art, noch Ungeschick dieselben entstelle und verderbe. Seine zu Leipzig um Vieles später (1651) herausgekommenen *Recreationes musicae* — weltliche Lieder, wie es scheint — habe ich nie gesehen, es ist mir also auch unbekannt geblieben, ob er in der Folge noch in eben dieser Richtung fortgegangen sei. In jedem Falle hat sie ihn aber, auch wenn dieses geschehen wäre, nur zeitweise, und auch nicht ferner für die Kirche in Anspruch genommen, denn zumeist hat er sich als Sänger neuer geistlicher Liedweisen, und als Seßer älterer ausgezeichnet; auch als Tonlehrer, ein Gebiet, auf dem wir ihm hier nicht folgen dürfen. Bei den zuletzt besprochenen Werken haben wir eben so wenig länger zu verweilen. Crüger hat zwar bei seinen Magnificat dahin gestrebt, den Kunstgesang der Gemeinde näher zu bringen. In seiner Vorrede, nachdem er mit dem Lobe dieses „schönen Canticum der heiligen Jungfrauen Maria“ begonnen, und den „christlichblichen Gebrauch“ empfohlen hat „dasselbe bei den precibus Vespertinis zu singen“ bemerkt er: dieser schöne Gesang erscheine hier „in unserer deutschen Muttersprach, auf unterschiedene Compositiones nach den 8 gebräuchlichen Tonis Musicis gerichtet, damit auch der gemeine Mann, so der lateinischen Sprache unerfahren, verstehen

\*) Ich verdanke diesen kurzen Lebensabriß Crügers der verdienstlichen Arbeit Langbechers über diesen Meister.

möge, was gesungen wird.“ Die musikalische Behandlung steht aber mit dem Gemeinegesange in keinem nothwendigen Zusammenhange. In den achtsimmigen Chören schließt sie sich dem gebräuchlichen Motettenstyle in achtbarer Ausführung an, doch ohne eigenthümliche Ausgestaltung; in den Zehnsimmigen Sätzen für Einzelgesang herrscht der durch Diabana eingeführte Styl der Concerte vor, und in beiderlei Richtung baut der Kunstgesang auf den geistlichen Liederbesang nicht fort, wie bei Eccard und seiner Schule.

Seinen eignen Beruf, den geistlichen Liederbesang, ergreift Crüger erst mit dem Jahre 1640, durch die Herausgabe seines, bei Georg Rungens Wittwe zu Berlin erschienenen „Neuen vollständigen Gesangbuches Augspurgischer Confession“, das er auf die „in der Chur- und Mark Brandenburg Christliche Kirchen, vornemlich beider Residenzstädte Berlin und Köln“ richtete, Luthers und anderer gelehrten Leute geist- und trostreiche, bisher in der Kirche übliche Gesänge darin aufnehmend, ungebräuchliche Lieder weglassend, und sie durch „schöne neue Trostgesänge, insonderheit des vornehmen Theologen und Poeten, Herrn Johann Heermanns“ ersetzend. Seine Vorrede, am Himmelfahrtstage jenes Jahres zu Berlin geschrieben, weihet dieses Buch dem Erlöser, der christlichen Kirche seiner Braut, so wie „Allen deroeselden getreuen Gliedmaßen“, und richtet sich zumeist an Christum selbst, doch an geeigneter Stelle auch an seine Kirche sich wendend, die uns durch den Apostel Paulus ermähne, mit einander durch Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder zu reden, uns damit zu ermahnen, dem Herrn in unseren Herzen zu singen. Zweihundert acht und vierzig Lieder enthält dieses Buch mit 137 vierstimmigen Melodien, von denen ein und zwanzig durch die Überschrift: Mel. J. Crügeri — oder: in der folgenden Melodie Johann Crügers — oder: in seiner alten, oder nachfolgenden Melodie J. C. — als dem Meister angehörend bezeichnet sind. Doch ist diese Bezeichnung nicht überall richtig. Denn die Weisen der Lieder (Nr. 5 und 14) „Als der gütige Gott“ und: „Christum wir sollen loben schon“ sind nur Nachbildungen der Melodien von der Sequenz *Mittis ad virginem*, und dem Hymnus „*A solis ortus cardine*“, deren letzte schon länger als hundert Jahre zuvor, um 1525, in dieser Art vorhanden war: die Weise des Liedes: „Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut“ (Nr. 197) hat bereits Michael Prätorius dreißig Jahre früher (1610) in dem 8ten Theile seiner deutschen sionischen Musen (Nr. 12), sie wird also von Crüger, der damals nur 12 Jahre zählte, schwerlich herrühren. Auch bei anderen hat man seine Urheberschaft bezweifelt. Mit Unrecht bei der Weise des Heermannschen Liedes: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, von der behauptet wird, sie sei dem 5ten Psalme Buchanans entlehnt, und gehöre dem Statius Olthov an, der den von Jenem in antike Maße lateinisch übertragenen Psalter betont habe. Denn die Übereinstimmung beider Melodien ist nur eine scheinbare, durch die gleiche Tonart (G<sup>b</sup>) und die Ähnlichkeit des Maasses herbeigeführte, indem die Strophe unseres Passionsliedes dem sapphischen von Buchanans 2tem Psalme sehr nahe steht. Bei der Weise des ebenfalls Heermannschen Liedes: Zion klagt mit Angst und Schmerzen ist dagegen jener Zweifel gegründet. Sie ist zurückzuführen auf ein von J. Herrmann Schein bei dem Heimgange seines Tochterleins Susanna Sidonia gedichtetes und gesungenes Lied „Seeligkeit, Fried', Freud' und Ruh“, das sich in dessen Cantional von 1627 findet, und freilich eines ganz abweichenden Maasses ist, daher die Übereinstimmung ihrer melodischen Wendungen mit denen der Weise jenes andern erst bei näherer Prüfung entdeckt werden kann. Schon in Crügers Magnificat entdeckten wir eine Hinnneigung zu dem damals hochberühmten Schein: es läßt sich erwarten,

daß er demselben auch durch seine späteren Werke mit Liebe und Neigung gefolgt ist, und zumahl wird ihn jenes Cantional, das wir in der Folge genauer betrachten, angezogen, ihn auf seinen eigenen Beruf hingewiesen haben. In jenem Liede nun, dessen wir gedachten, führt der gebeugte Vater sein heimgegangenes Töchterlein redend ein, ihn tröstend, ermunternd durch die Kunde der Seeligkeit deren sie jetzt genieße, und er hat es mit besonderer Liebe vor anderen ähnlichen gesungen, und harmonisch ausgestaltet. Auch Erüger folgte mehreren seiner Kinder zu ihrer letzten Ruhestatt; er wird an beiden, dem Liede und der Melodie des von ihm besonders geehrten Meisters sich erquickt, diese wird sich ihm lebendig eingeprägt haben, und es ist leicht erklärlich, daß er sie dann, unbewußt vielleicht, übertrug auf jenes Lied Heermanns, in welchem, nach Jesaias Worten (49, 14, 15) Zion spricht: „Der Herr hat mich verlassen, der Herr hat mein vergessen“: der Herr aber entgegnet: „Kann auch ein Weib ihres Kindleins vergessen, daß sie sich nicht erbarme über den Sohn ihres Leibes? und ob sie desselbigen vergäße, so will ich doch dein nicht vergessen.“ In diesem Sinne mag denn auch wohl diese Melodie die seinige genannt werden, zumahl sie auch durch das neue auf sie übertragene Maas eine andere geworden ist. Von den 21 Melodien Erügers in unserem Gesangbuche sind nur deren drei — die eben genannten zwei, und eine neue für Helmholtz Lied: „Von Gott will ich nicht lassen“ — bis auf unsere Zeit zu Berlin in Gebrauch geblieben; die letzte hat sich dort neben der ernstern und strengern, die wir Eccard zuschreiben zu dürfen meinten, als eine frischere, fröhlichere, erhalten. Für die übrigen Lieder hat man später bekanntere oder die ihnen schon zuvor eigen gewesen Melodien angewendet; so für das Lied: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ diejenige, die wir schon bei Gesius mit ihm finden, und für Nicolaus Hermanns Lied: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ die ältere, mit der es zuerst erscheint; andere — sieben an der Zahl — sind in Berlin überhaupt außer kirchlichem Gebrauch gekommen, unter ihnen Heermanns Lieder über die Lobgesänge der Maria und des Zacharias, und zwei Lieder Scheins, den unser Meister auch als Dichter geliebt und geehrt hat.

Mit Paul Gerhard finden wir Erüger hier noch nicht im Verein, wie jener denn damals wahrscheinlich überhaupt in Berlin noch nicht anwesend, und kaum schon als geistlicher Dichter bekannt war. Am häufigsten hat er sich an Johann Heermann geschlossen, in den genannten 4 Fällen; zweimal an Schein, je einmahl an Mühlmann, Steurlein, Helmholtz, Ringwald, Erasmus Winter, Ebert, und unbekante Dichter.

Wir werden Erügers Melodien und seine Tonfäße derselben später insgesammt näher betrachten, und danach seine Stelle unter den geistlichen Sängern und Sägern näher zu bestimmen suchen. Hier bemerken wir nur im Allgemeinen: die in seinem Gesangbuche von 1640 enthaltenen Sätze sind durchaus einfache, vierstimmige, der Art, wie wir sie bei Michael Prätorius und Hans Leo Hasler finden, nur daß bei diesen Meistern die kirchliche Tonart älterer Melodien um Vieles schärfer und eigenthümlicher hervorgehoben wird. Man erkennt an Erügers Harmonieen, daß eine neue Zeit gekommen ist, die, bei aller Verehrung des auf sie fortgeerbten Vortreflichen der Vorzeit, es doch schon in einem ganz andern Sinne empfindet und sich auslegt.

Ein zweites geistliches Werk, ähnlicher Art wie das besprochene, erschien neun Jahre später, (um 1649) zu Leipzig, in Daniel Reichels, Buchhändlers zu Berlin, Verlage, bei Timotheus Risch gedruckt. Es führt den Titel: „Geistliche Kirchenmelodien über die von dem Herrn D. Luthero sel. und andern vornehmen und gelehrten Leuten aufgesetzte geist- und trostreiche Gesänge und Psalmen. Der göttlichen

Majestät zu Ehren, und nützlichem Gebrauch seiner Kirchen in 4 Vocal- und 2 Instrumentalstimmen, als Violinen und Cornetten, übersetzt“ u. Es enthält 161 Melodien und Tonsätze, 52 unbegleitete — wenn man ihrer zwei hinzurechnet, deren beide höhere Stimmen von 2 Cornetten nur im Einklange begleitet werden — und 109 mit zweistimmiger, selbständiger Begleitung der auf dem Titel genannten Instrumente. Die behandelten Singweisen sind theils ältere, theils neuere, deren viele hier zum erstenmale erscheinen; als Erügers Hervorbringung ist keine besonders bezeichnet, und diejenigen, die wir als ihm angehörend nennen werden, lernen wir als die seinigen kennen aus späteren Ausgaben seiner in der Folge zu betrachtenden *praxis pietatis melica* (1666, 1668) durch Bezeichnung mit den ersten Buchstaben seines Tauf- und Familiennamens (J. E.), oder wir müssen sie, wie bei einigen, aus anderen Gründen ihm beimeessen. Es sind deren sechzehn, unter ihnen nun auch drei zu Liedern von Paul Gerhards: „Auf, auf mein Herz, mit Freuden; Nicht so traurig, nicht so sehr; Ich erhebe, Herr zu Dir; zu zwei anderen Liedern dieses Dichters: „Wach auf mein Herz und singe“, und: „O Mensch beweine deine Sünd“ hat Erüger die älteren Weisen: „Nun laßt uns Gott dem Herren“ und: „Es sind doch seelig alle die“ angewendet. Die beiden zuerst genannten Singweisen Erügers sind zu Berlin noch jetzt in kirchlichem Gebrauch, so wie die der Johann Franckschen Lieder: Herr ich habe mißgehandelt; Schmücke dich, o liebe Seele; Du, o schönes (geballtes) Weltgebäude; des Riffschen: Lasset uns den Herren preisen; des Kindartschen: Nun danket alle Gott; und endlich des Sterbeliedes von Simon Dachs: O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen, welche alle hier zum erstenmale erscheinen. Von den übrigen sieben Melodien sind deren fünf mit ihren Liedern aus den Berliner Kirchen verschwunden, unter ihnen auch die des Liedes: „Das neugeborne Kindelein“, die überhaupt nur als Umbildung der Weise des alten Liedes: „*parvulus nobis nascitur*“, gelten darf, und die des Weiffelschen Weihnachtsgefanges: Im finstern Stall, o wundergroß! die in ihrer Aumuth und Einfachheit über die ernstere des Stobäus in seinen Festliedern, mindestens in Erügers Nähe, den Preis davon trug. Wir finden sie zwar nicht später durch die erwähnte Bezeichnung unserem Erüger angeeignet, dürfen an seiner Urheberschaft indeß kaum zweifeln, da ihr Lied in diesem seinem Werke, nach den Preussischen Festliedern, zum erstenmale in einer kirchlichen Sammlung wieder erscheint, und nun diese neue Weise mitbringt. Die anderen zwei Melodien Erügers zu den Liedern: „Jesu nun sei gepreiset“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ haben älteren, mehr ansprechenden Melodien wieder weichen müssen.

Bei der Behandlung der 4 Singstimmen ist Erüger in diesem späteren Werke von seinem früheren Verfahren nicht abgewichen, sein Satz ist, wie dort, einfach und fließend. Nur die zweistimmige Begleitung zeichnet diese späteren Sätze vor seinen früheren aus. Sie zeigt uns fast durchgängig ein freies, nirgend aus der begleiteten Melodie geschöpftes, nur selten ihr sich anschließendes Tonspiel. Nicht immer geht deutlich hervor, weshalb einzelnen Liedern eine solche Begleitung beigegeben ist, warum sie bei anderen fehlt. Daß Erüger ein Abendmahlslied, wie Francks: „Schmücke dich o liebe Seele“, ein Sterbelied, wie Simon Dachs: „O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen“ auf reinen Gesang beschränkte, gewinnt freilich leicht unsere Zustimmung; daß aber, wenn er einmahl die Mehrheit dieser geistlichen Gesänge durch begleitendes Tonspiel auszeichnete, er es bei dem frohen Lobliede: „Nun danket alle Gott“ wegließ, während das Bußlied: „Herr ich habe mißgehandelt“, und das Lied von Verachtung der Welt „Du (geballtes) schönes Weltgebäude“ damit geschmückt sind, will uns nicht einleuchten. Auch hier begnügen wir



uns mit diesen vorläufigen Andeutungen, und sparen Ausführlicheres für die Gesamtbetrachtung von Crügers Melodien und Tonsätzen auf.

Nächst dem Gesangbuche von 1649 gab Crüger auf Veranlassung der Kurfürstin Louise Henriette von Brandenburg, gebornen Prinzessin von Dranien, im Jahre 1653 ein drittes heraus, das in der Gräflisch Stolbergischen Bibliothek zu Bernigerode aufbewahrt wird. Es ist mir nur aus einer von Langbecker genommenen Abschrift bekannt, und wird, als bloßes Melodienbuch ohne mehrstimmige Sätze, ja ohne eine begleitende Grundstimme, uns wieder beschäftigen, wenn wir die Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts näher betrachten. Hier genüge die Bemerkung, daß es neun, hier zum erstenmale erscheinende Melodien Crügers enthält. Zunächst drei zu Liedern Johann Franke's: „Herr, geuß deines Hornes Wetter ic. Herr, wie lange willst du doch ic. Brunnenquell aller Güter ic.“, deren erste beide Crügers Namenszeichen tragen, jedoch mit ihren Liedern gegenwärtig in den Kirchen Berlins außer Gebrauch gekommen sind, die dritte noch gegenwärtig daselbst fortlebt, und wenn sie auch hier jener Bezeichnung ermangelt, doch in der praxis pietatis melica späterhin (1668) durch dieselbe unserem Meister angeeignet wird. Eine sodann für Heermanns bekanntes Lied: „D Gott du frommer Gott“ ohne Crügers Namenszeichen; fünf endlich zu Liedern Paul Gerhards: „Wie ein Hirsch in großen Dürsten; Herr, der du vormahls hast dein Land; Wie soll ich dich empfangen; Ist Ephraim nicht meine Kron'; Schwing dich auf zu deinem Gott ic.“ alle die Buchstaben J. C. tragend, doch zu Berlin nicht länger in Gebrauch.

Hier finden wir denn auch das kräftige Auferstehungs- und Sterbelied, das die fromme Fürstin selber dichtete, der wir dieses Gesangbuch verdanken, und das allezeit ein Kleinod bleiben wird in dem heiligen Gesange der evangelischen Kirche; ein Lied, aus dem jene tapfere, freudige Gesinnung der frühesten Zeit der Kirchenverbesserung wieder hervorleuchtet, welcher der Tod ein Weg zum Leben war. „Jesu meine Zuversicht“ ist hier zum erstenmale von Johann Crüger gesungen, doch nicht in der Weise, wie sie noch in unseren Kirchen ertönt, wenn auch in einer ihr anklingenden. Hier haben die beiden Stollen des Aufgesanges ein jeder seine eigene Melodie, während die spätere Singweise jeden derselben, herkömmlicher Behandlung gemäß, einer gleichen aneignet. Daß jene frühere irgendwo eine örtliche Geltung erhalten, habe ich nicht finden können; der späteren, des Liedes vollkommen würdigen, und fast allgemein verbreiteten — denn örtlich singt man das Lied wohl auch nach der Weise: „Meinen Jesum laß ich nicht — werden wir in dem bald näher zu betrachtenden Werke Crügers begegnen\*). Wir hätten sogleich zu demselben überzugehen, da wir jedoch die Entstehung der Melodien Crügers nach ihrer Zeitfolge betrachten, finden wir uns gedrungen, hier zunächst eines Melodienbuches zu gedenken, das bisher als die früheste Quelle von vier dieser Singweisen erscheint, die wir auf eine ältere, namentlich ein von Crüger selbst herausgegebenes Werk, zurückzuführen außer Stande sind. Es sind dies die Melodien der Lieder: „D Jesu Christ, dein Kripplein ist ic. Fröhlich soll mein Herze springen ic. Ein Weib, das Gott den Herren liebt ic. und Jesu meine Freude“ ic. Sie begegnen uns zuerst in dem Dresdner Gesangbuche von 1656, drei Jahre nach dem eben besprochenen, ohne dort ein Namenszeichen zu tragen, das in dieser Sammlung keiner Singweise beigelegt ist, und wir kommen später auf dieselben zurück.

Das umfanglichste, und mit der meisten Sorgfalt bearbeitete mehrstimmige geistliche Gesangbuch

---

\*) Die ältere Melodie ist später in dem Abschnitte von den Melodienbüchern des 17ten Jahrhunderts mitgetheilt.

Erügers erschien fünf Jahre später (1658) bei dem Buchdrucker und Buchhändler Christoph Runge zu Berlin. Es umfaßt sowohl den vollständigen Lobwasser'schen Psalter, als eine Sammlung von 319 geistlichen Liedern, unter dem gemeinschaftlichen Titel: *Psalmodia sacra*, das ist: des Königes und Propheten Davids Geistreiche Psalmen, durch Ambrosium Lobwasser D. aus dem Französischen, nach ihren gebräuchlichen schönen Melodien, in Deutsche Reim-Art versetzt: denen auch des H. D. Lutheri und anderer Gottseliger und Christlicher Leute Geistreiche, so wohl alte als neue Lieder und Psalmen, wie sie in Evangelischen Kirchen gebräuchlich, beigelegt. Zu nützlichem Gebrauch der Christlichen Kirchen, fürnemlich Sr. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg, in deren Residenz, auf eine ganz neue, und vor niemals hervorgekommene Art mit 4 Vocal-, und (pro complemento) 3 Instrumental-Stimmen, nebst dem Basso Continuo aufgesetzt u. Neben diesem Gesamttitel haben jedoch die Geistlichen Lieder noch ihren eigenen, der dahin lautet: D. M. Luthers wie auch anderer gottseliger und christlicher Leute Geistliche Lieder und Psalmen, Wie sie bisher in Evangelischen Kirchen dieser Landen gebraucht worden u. s. w., und jedes beider Werke hat seine besonderen Blattzahlen und Inhaltsverzeichnisse. Die Zueignung und Vorrede befindet sich aber allein bei dem Psalter, der so als das Hauptwerk bezeichnet wird; die geistlichen Lieder beginnen unmittelbar nach dem Titelblatte. Es könnte befremden, daß diese die Jahrzahl 1657, also eine frühere, führen, während die Zueignung doch zu Berlin, in den Ofterlichen Feiertagen des 1658sten Jahres geschrieben ist, wenn nicht eine Stelle derselben die (wahrscheinliche) Lösung dieses anscheinenden Widerspruchs gewährte. Es heißt nämlich gegen das Ende derselben: „Weil auch dieses Werk mit sämtlichen Vocal- und Instrumental-Stimmen nicht für jedermann dienlich, als sind nebenst demselben die Psalmen und andere gebräuchliche Kirchen Gesänge mit ihren gewöhnlichen Haupt-Melodien auch allein in ein Buch verfaßt, welches für solche Personen, die der Music allerdings nicht erfahren, gemeynet, und außer diesem absonderlich gedruckt ist.“ Nun hatte man wohl mit dem Drucke der geistlichen Lieder am frühesten begonnen, weil nach diesen die meiste Nachfrage war, während der Lobwasser'sche Psalter doch nur für die reformirte Hof- und Domkirche zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war; nur so konnte schon ein Jahr früher die Herausgabe dieser Lieder erfolgen, sowohl der Oberstimme allein, — von der wohl eine stärkere Auflage gemacht war — als der übrigen, mit allen vollständigen Liedern besonders abgedruckten Begleitstimmen. Der Psalter und die zu beiden Liederbüchern gehörigen Instrumentstimmen — durch kleines Quartformat vor den Eingebüchern, die in kleinem Octav erschienen, noch als eine besondere Zugabe ausgezeichnet — verließen aber erst im folgenden Jahre die Presse, und spätere Besitzer haben dann beiderlei Eingebücher durch den Einband wieder zu einem Werke vereinigt.

Die gemeinschaftliche Zueignung beider ist an den Churfürsten Friedrich Wilhelm, die Churfürstin Louise, den damaligen Churprinzen Carl Aemil, und den späteren ersten König von Preußen, Prinzen Friedrich gerichtet. Sie beginnt mit der Betrachtung, daß die Freuden dieser Welt mancherlei Art seien. Der Eine ergötze sich im Umgange mit Freunden und Verwandten, ein Anderer mit Lustwandeln, Fahren, Reiten, wieder ein Anderer mit der Jagd; dem schändlichen, nichtswürdigen Behagen am Zusammenscharren vieles Goldes und Silbers ergebe sich Mancher; unschuldig und löblich gefalle Andern das Ergötzen an wohlgepflanzten, mit mancherlei edlen Kräutern, schönen Blumen, nützligen Bäumen u. gezierten Lustgärten. Aber der allerweiseste König Salomo rufe aller Welt die Worte zu: „Ich sahe an alles Thun, das unter der Sonne geschieht, und siehe, es war alles eitel, und Jammer. Alle jene Freuden, wären

sie „gleich in einen Klumpen geschmolzen“ nützen und hülfen nichts in der Gewissensangst der letzten Todesstunde, wo der Mensch vor das große Gericht Gottes treten solle; sie vermochten nicht vor dem feuerbrennenden Zorne des eifrigen und gerechten Gottes zu schützen, noch zu vertheidigen. Eine rechte, sichere, beständige Freude gebe es nicht, außer an Gott und seinem seligmachenden Worte. Darum seien nun, nach des Apostel Paulus Ermahnung: daß wir voll Geistes werden sollen, unter einander reden von Psalmen, Lobgesängen, Geistlichen Liedern, dem Herrn in unserem Herzen singen und spielen — hier Psalmen und andere gebräuchliche Kirchengesänge in ein Buch vereinigt, um gesungen und gespielt zu werden, dem inneren Menschen zu „sonderbarer Erquickung und Aufmunterung“ in dauernder, unvergänglicher, heilsamer Freude. Dazu hätten dem Meister seine fürstlichen Gönner selbst die Veranlassung gegeben; zu Gottes Ehre und in treuem Gehorsam habe er dieses weitläufige, mühsame Werk gern auf sich genommen, und eigne es ihnen nunmehr zu, mit der Bitte, es sich gnädigst gefallen zu lassen.

In gedrängtem Auszuge geben wir hier wieder, was in vielen, nach Sitte seiner Zeit zum Theil geschraubten Worten, Crüger hier ausgesprochen hat. Denn auch wahre und innige Empfindung drückt sich in diesen späteren Tagen in ungebundener Rede nicht mehr in der schlichten, treuherzig-kraftigen Art des sechzehnten Jahrhunderts aus, und selbst geistliche Dichter wie Paul Gerhard erscheinen als ganz Andere, wenn sie Prosa schreiben. Was den Inhalt der auf diese Art eingeleiteten und dargebotenen Werke betrifft, so enthält der Psalter Konzäse über alle Melodien der französischen Psalme, doch über jede nur einen; wo eine von ihnen wiederkehrt, wird auf ihre frühere Behandlung verwiesen. So sind sie auch alle insgesammt dreistimmig begleitet, wenn wir die, dem Eingebiß fast durchaus übereinkommende Grundstimme noch als eine besondere zählen. Wir begnügen uns hier mit dieser allgemeinen Beschreibung; von den Melodien haben wir in der Erzählung von ihrem Ursprunge schon zuvor ausführlich gehandelt, über die Konzäse berichten wir später, wenn wir Crügers Art und Kunst im Zusammenhange betrachten. Zu den 319 Liedern der Kirchengesänge giebt Crüger 184 Melodien und Konzäse: von diesen sind 12 durch mehr als drei Instrumente begleitet — vier durch vier Posaunen, acht durch deren fünf — 93 haben die zuvor beschriebene dreistimmige Begleitung, die übrigen sind für reinen Gesang gesetzt. Wir finden jedoch in diesem Gesangbuche nicht alle Lieder und Melodien wieder, welche das frühere von 1649 enthält. Drei und vierzig Lieder und Melodien, denen wir dort begegneten, fehlen hier ganz, selbst die schöne, von Crüger selbst herrührende Weise des Frankeschen Abendmahlsbegrüßunges „Schmücke dich, o liebe Seele“, die wir mit ihrem Liede ungern vermissen; in 3 Fällen mangeln für wiederaufgenommene Lieder nur deren frühere, eigene Melodien, in noch dreien sind diese mit anderen vertauscht, auch findet sich eine, beiden Gesangbüchern gemeinschaftliche Singweise hier zu einem verschiedenen Liede angewendet; endlich erscheint das von Paul Gerhard umgedichtete Passionslied Sebald Heydens: „O Mensch beweine dein Sünde groß“ hier wieder in seiner ursprünglichen Gestalt, unter Beibehaltung seiner Singweise. An eigenen Melodien Crügers — die aber auch hier nicht als solche bezeichnet sind — finden wir zehn hier zum erstenmale, unter ihnen fünf zu Liedern Paul Gerhards, von denen jedoch drei mit denselben aus den Kirchen Berlin's wieder verschwunden sind, und zwei nach älteren Weisen gesungen werden, so daß keine von ihnen sich im Gebrauche erhalten hat. Dieses ist jedoch mit denen der Weihnachtslieder: „O Jesu Christ, dein Kripplein ist“ u. und „Fröhlich soll mein Herze springen“ geschehen, die wir in vierstimmigem Konzäse mit dreistimmiger Begleitung hier wiederfinden. Von den übrigen fünf lebt nur eine noch unter uns

fort, die des Liebes „Jesus meine Zuversicht“; drei haben älteren Weisen den Platz räumen müssen, eine ist mit ihrem Liebe außer Übung gekommen.

Unmittelbar nach diesem Gesangbuche (1658) erschien noch ein anderes, das ich in dieser seiner ersten Ausgabe nicht aus eigener Anschauung kenne, also auch über das Verhältniß beider nur muthmaßend berichten kann. Es führt den Titel: Praxis pietatis melica, das ist, Übung der Gottseeligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen u. und scheint nach den folgenden Worten: „auch zu Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes mit beygesetzten, bißher gebräuchlichen, und vielen schönen neuen Melodieen, nebst dem dazu gehörigen Fundament angeordnet“ u. nur die Melodieen nebst der Grundstimme enthalten zu haben. Diese letzte hatte in dem früheren Singebuche von 1653 gefehlt, und auch dem von 1657 hatte sie gemangelt, ist anders meine Vermuthung gegründet, daß man die Oberstimme dieses vierstimmigen Melodieenbuches, weil sie die vollständigen Lieder und die Hauptmelodieen enthält, auch als besonderes Werk ausgegeben habe. Diesem Gebrechen, so scheint es, war die spätere, nur durch einen neuen Titel ausgezeichnete Ausgabe abzuhelpen bestimmt; sie sollte zwar die Vielen entbehrllichen Mittelstimmen und begleitenden Instrumente nicht enthalten, und dadurch wohlfeiler werden, aber doch die Leitung häuslichen frommen Gesanges am Clavier oder Regal durch den beigefügten Baß erleichtern. Unter Voraussetzung dieser Bestimmung wird sie, dem Inhalte nach, mit der um ein Jahr früheren übereinstimmend gewesen seyn. In dieser Gestalt scheint das Buch großen Beifall gewonnen zu haben. Schon bei Crügers Leben — in den nächsten 4 Jahren nach dem ersten Erscheinen der praxis pietatis — müssen mehrere Auflagen davon gemacht seyn: denn um 1666, vier Jahre nach Crügers Hingange, erschien bereits die zwölfte Ausgabe, bei Christoph Runge zu Berlin, der in der Vorrede bemerkt, er habe von dem Verfasser das Buch erblich erkaufte, und dessen Treulichkeit rühmend, meint, es müsse dem Satan sonderlich entgegen seyn, denn bei jeder neuen Auflage habe er sonderbare Widerwärtigkeiten empfunden. In dieser zwölften — wenn nicht vielleicht früher schon — schließt diese vollständigste Sammlung von Crügers geistlichen Liedern der Form nach wiederum der frühesten sich an, die er 1640 herausgab. Wie dort der Ober- und Grundstimme der Melodieen, die den Liedern vorangedruckt sind, am Schlusse ein besonderer Abdruck der Mittelstimmen beigefügt ist, so finden wir hier noch eine besondere Ausgabe veranstaltet, wo über jedem Liede die beiden Mittelstimmen stehen, damit man beide Bücher auch für den 4stimmigen Gesang benutzen könne, und auf dem Titel ist bemerkt, daß diese Stimmen nach der hinterlassenen Handschrift des Meisters durchgesehen und gebessert seien. Auch nach Süddeutschland scheint Crüger das Verlagsrecht dieses Werks, unter Churfürstlich Sächsischer Freiheit, verkauft zu haben, wie er es an Runge für die Churfürstlich Brandenburgischen Lande übertrug. In eben dem Jahre 1666 trat Balthasar Christoph Wust zu Frankfurt am Main unter gleichem Titel mit einer Ausgabe hervor, die zufolge seiner Zueignung an die Reichsgerichtschultheissen, Bürgermeister und Schöffen jener Reichsstadt dort die dritte war; die zweite hatte nach Crügers Leben die Presse verlassen. „Ich habe (sagt der Herausgeber) zwar bei der 2ten Ausgabe die Verheißung gethan, noch ein sonderbares Stück solcher christlichen Gesänge desselbigen Autors zu publiciren, und der Christlichen Kirchen mitzutheilen. Nachdem aber inzwischen der liebe selige Herr Crüger (von welchem ich solch Gesangbuch redlich und ehrlich an mich gebracht, so schriftlich aufweisen kann) diese schöne Welt gesegnet, und in dem Herrn entschlafen, ehe er solch Werk zu Ende gebracht, als muß ich mich mit dem ersten Theile begnügen lassen, unterlasse gleichwohl nicht, diese Edition mit mehr als hundert und etlichen Liedern vermehret, herauszugeben.“ Hier erscheinen die Melodieen nur

mit der Grundstimme, wie in der ersten Berliner Ausgabe, und so auch in den späteren um 1668\*), 1676, 1680 zu Frankfurt herausgekommenen. Um 1666 sind der Lieder im Ganzen 731, die jedoch nicht alle ihre eigenen Singweisen haben, wie dies auch nur mit 23 Liedern Paul Gerhards der Fall ist, von denen ich vier zum erstenmale hier antraf, wenn sie auch wohl in einer der früheren, mir unbekannt gebliebenen Auflagen schon vorhanden gewesen seyn mögen. Von den Melodien dieser 23 Lieder werden hier 12 — in der Ausgabe von 1668 noch deren 5 — durch die Buchstaben J. E. unserem Grüger zugeschrieben, und unter ihnen auch jene vier, muthmaasslich hier zum erstenmale erscheinenden. Diese Bezeichnungen beider, nebst denen in Grügers Gesangbuche von 1640 sind die Quellen, aus welchen ich meine Angaben der Urheberschaft Grügers bei den Melodien schöpfte, denn sie scheinen zuverlässiger als die in den Berliner Ausgaben, wo sie zuweilen offenbar unrichtig, auch nicht immer folgerrecht beigelegt sind. Von diesen Melodien Paul Gerhardscher Lieder ist in Berlin keine im Gebrauch geblieben; nur die, soviel ich finden konnte, in einem Grügerischen Werke hier zuerst erscheinende des Frankeschen Liedes: Jesu meine Freude, lebt dort noch in der Kirche fort. Man hat sie Grüger wohl absprechen wollen, weil sie schon 1662 in Johann Rudolf Ahles Viertem Zehn neuer Geistlicher Arien erscheine. Allein diesem Meister gehört sie, seinen eigenen Worten zufolge, nicht an. Er sagt: „weil auch das fünfte in jetzigem Zehn — eben unser Lied — seiner anmuthigen Melodey und schönen Worte halber hier fast beliebt und bekannt worden, so habe die Mittelpartheyen sammt dem Ritornello hinzugethan, und denen es vielleicht noch nicht zukommen, zugleich mittheilen wollen.“ Ahle hatte also eine fremde Melodie behandelt; wahrscheinlich war sie ihm durch das Dresdner Gesangbuch von 1656 bekannt geworden, worin sie, meines Wissens, zum erstenmale vorkommt, und durch das sie sich verbreitet hatte. Daß sie aber in Johann Frankes Geistlichem Zion (1674), wo sie mit ihrem Liede wieder erscheint, (Nr. 85) Grügers Namenszeichen J. E. trägt, spricht wohl mit Zuversicht für die Urheberschaft unseres Meisters, der sich Frankes Liedern gern anschloß, für den Dichter, seinen Freund, diese Weise wohl auf dessen besonderes Verlangen sang, und in dessen Zeugnisse die sicherste Gewähr für sich hat.

Wir bemerkten so eben, daß die 3te Frankfurter Auflage der praxis pietatis melica (1666) unter 23 Liedern Paul Gerhards 12 enthält, deren Melodien Grügers Namenszeichen tragen, und unter diesen vier, welche hier zuerst erscheinen. Im Ganzen bringt uns diese Ausgabe elf Melodien Grügers zum erstenmale. Es begegnen uns in ihr aber auch 5 Singweisen — drei in ihr am frühesten — die, obgleich durch kein Zeichen Grüger zugeeignet, ihm dennoch beizumessen seyn dürften. Von der Weise des Weisselschen Weihnachtsliedes „Im finstern Stall, o wundergroß“, die schon 1649 vorkommt, reden wir bereits zuvor, und schrieben sie Grüger zu, weil jenes in dem Gesangbuche von jenem Jahre, seit seinem frühesten Erscheinen in den Preussischen Festliedern, sich zum erstenmale, und mit einer neuen Melodie, wieder zeigt. Eben diese Gründe sind auf jene 5 Singweisen anwendbar. Zwei davon treffen wir bereits in Grügers früheren Singbüchern. Die des Liedes: Freut euch ihr Christen alle, für das wir in den Preussischen Festliedern eine Melodie Eccards haben, kommt, als eine neue für dasselbe, schon 1649 vor, und wird um so mehr Grüger angehören, als sie im Wesentlichen nur eine Umbildung der 1640 mit seinem Namen bezeichneten für Helmholtzs Lied ist: Von Gott will ich nicht lassen. Die (ohne

---

\*) Über diese Ausgabe von 1668, die nur bedingungsweise zu denen des Grügerischen Werkes gezählt werden kann, ein Näheres in dem Abschnitte über die Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts.

Namenbezeichnung) 1657 zuerst erscheinende neue für das Lied „Wach auf du werthe Christenheit,“ das ebenfalls Eccard in seinen Festliedern bereits gesungen hatte, reiht sich der vorigen an. Ihr Lied hat Crüger zwar bereits in das Gesangbuch von 1653 aufgenommen (Nr. 79), doch ohne eigene Singweise; er verweist es auf die des Liedes: „Mein' höchste Lust, Herr Jesu Christ“, das mit dem älteren „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ eine gleiche Strophe hat, auch nach Crügers eigener Weise zu Heermanns Liede über das Magnificat „Den Herren meine Seel' erhebt“ gesungen werden kann. Um 1666 begegnet uns eine neue für Weissels Lied: Macht hoch die Thür, das Thor macht weit, statt der des Stobäus in den Festliedern; und eben so deren für Alberts von dem Dichter selbst in seinen Arien gesungene beide Lieder: O Christe Schutzherr deiner Frommen u. und: Gott des Himmels und der Erden. Beide Lieder hatte Crüger um 1653 noch mit den Melodien ihres Dichters gegeben, die des ersten (Nr. 25) mit einigen Veränderungen, die sie indeß noch erkennen lassen, die des zweiten (Nr. 6) ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt; hier erhalten wir ganz neue an deren Stelle. Die Preussischen Festlieder, die Arien Alberts, waren damals in den Brandenburgischen Landen allgemein bekannt und beliebt, und eben, wie es scheint, die genannten Lieder am meisten; ihre Singweisen erschienen Crüger, die einen früher, die andern später, wohl mehr für den Kunstgesang geeignet, als für den der Gemeinde; er war ein fruchtbarer Liedsänger, der oft den Ton des Volkes zu treffen verstanden hatte; mit neuen, einfacheren Weisen begegnen sie uns zuerst wieder in seinen Sammlungen; so fehlt es uns denn nicht an einiger Berechtigung, ihn für den Urheber jener Weisen zu halten, obgleich wir keine bestimmten, ausdrücklichen Zeugnisse dafür besitzen. Es hat sich indeß keine von ihnen in Berlin, für das wir sie bestimmt glauben, bis auf unsere Tage erhalten, auch Freilingshausens Gesangbuch von 1741 enthält keine von ihnen; ja, die zuletzt genannte hat die Heinrich Alberts nicht zu verdrängen vermocht, welche in einer Umbildung, welche ihr den dreitheiligen Takt und einige Verbrämungen abgestreift hat, bis gegenwärtig ihren Platz behauptet.

Mit wenigen Worten erwähnen wir noch hier der Schicksale von Crügers praxis pietatis, ehe wir ihn als Sänger und Seher näher würdigen. Von den Frankfurter Ausgaben jenes Werkes ist die von 1680 die letzte, die ich gesehen habe: die Berliner Ausgaben gehen noch hinaus über das erste Erscheinen der beiden Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches (1704, 1714), ja sie reichen nahe an das Jahr 1741, wo jene beiden zu einem vollständigen Buche vereinigt wurden. Bis 1690 — 24 Jahre nach der besprochenen 12ten Auflage — war die Zahl der wiederholten Abdrücke schon auf 23 gestiegen; damals gab Jacob Hünke aus Bernau, Instrumentist (musicus instrumentalis) zu Berlin es zum 24sten Male heraus, bis auf 1220 Lieder mit 387 Melodien vermehrt. Im Jahre 1702 erschien es mit Speners Vorrede zum 29stenmal, um 1733 kam die 43ste Auflage heraus, in der die Zahl seiner Lieder nun bis auf 1316 angewachsen war. Eine spätere ist mir nicht bekannt. Crügers vierstimmiger Psalter und seine geistlichen Lieder erfuhren, neben jenen wiederholten Ausgaben der praxis pietatis, im Jahre 1700 ebenfalls eine neue, wenn auch nicht unveränderte. Sie erschien zu Berlin bei Saalfelds Wittve, eingeführt durch den Churfürstlichen Hofprediger David Ernst Jablonski. Die Instrumentalstimmen sind hier bei einem jeden beider, durch einen Gesamttitel vereinigten, sonst aber durch besondere Seitenzahlen, und ein eigenes Titelblatt für die Geistlichen Lieder doch auseinandergehaltenen Werke weggelassen; 103 Lieder der Ausgabe von 1658 sind ausgeschieden, und 44 hinzugethan, so daß die Gesamtzahl aller nur noch 260 beträgt. Beide Bücher sind vorzugsweise für reformirte Gemeinden bestimmt, denn ihnen ist auch

der Heidelberger Katechismus und die Form des Abendmahls beigelegt. Ein sinnbildliches Titeltupfer, das Berlin als Hauptfeste des Protestantismus bezeichnet — wie es denn dieses für Deutschland seit dem Übertritte des sächsischen Churhauses zum Katholicismus geworden war — schmückt das Ganze. Über einer zehnsaitigen Harfe sehen wir den heiligen Geist in einer Glorie thronen. Zehn Ströme ergießen sich aus den Saiten, und bewässern Deutschland, Ungarn, Schweden, Dänemark, England, die Niederlande. Mit vollem Laube grünt in der Mitte ein prächtiger Baum, an seinen Fuß lehnen sich zwei Harfen, eine zu jeder Seite, zwischen ihnen prangt das Scepter der Chur Brandenburg. Mit diesem Baume ist Berlin gemeint: neben Deutschlands Harfe erklingt dort auch Frankreichs, dort grünen die von dessen Baume gesonderten Zweige frisch fort. Zur Rechten wird nun Frankreich dargestellt als ganz vertrockneter Baum, dem ein Sturm die letzten grünen Zweige entreißt, und an dessen einem dünnen Aste eine saitenlose Harfe hängt. Zur Linken sehen wir einen Baum, dessen unterer Theil noch grünt, während sein Wipfel vertrocknet ist, und eine besaitete Harfe an einem seiner Aste hängt: Ungarn wird durch ihn bedeutet. In solchen Sinnbildern scheint diese, so viel mir bewußt, letzte Ausgabe des Crügerischen Gesangbuches von 1658 als eine normal reformirte sich anzukündigen.

In dem Gesangbuche Crügers von 1640 fanden wir 21 Melodien als ihm angehörende bezeichnet, die sich indeß auf 18\*) vermindern, wenn wir deren drei, die wir nur als Überarbeitungen älterer gelten lassen konnten, davon abrechneten. Um 1649 erschienen 15 andere (erst später als die seinigen genannte) Singweisen, oder 14\*\*), nach Abzug einer nur bearbeiteten; 1653 deren 9\*\*\*), und 1656, in

\*) 1640.

1. Lob sei dem allerhöchsten Gott.
2. Lobt Gott ihr Christen allzugleich.
3. Das alte Jahr vergangen ist.
4. Herzliebster Jesu ic.
5. Wir danken dir Herr Jesu Christ.
6. Lob, Ehr und Preis sei unserm Gott ic.
7. O heilige Dreifaltigkeit.
8. Gelobet sei Israels Gott.
9. Den Herren meine Seel' erhebt ic.

10. O Mensch willst du vor Gott ic.
11. Dank sei Gott in der Höhe ic.
12. Ich dank dir Gott von Herzen ic.
13. Lobet den Herrn, und danket ic.
14. Zion klagt mit Angst.
15. Wenn dich Unglück thut greiffen an.
16. Von Gott will ich nicht lassen ic.
17. Du Friedebürst, Herr Jesu.
18. Ich will still und geduldig ic.

\*\*) 1649.

1. Auf, auf mein Herz mit Freuden.
2. Nicht so traurig, nicht so sehr ic.
3. Ich erhebe Herr zu dir ic.
4. Gott der du selber bist das Licht ic.
5. Herr ich habe mißgehandelt.
6. O Angst und Leid (O Traurigkeit ic.).
7. Jesu nun sei gepreiset ic.

8. Lasset uns den Herren preisen ic.
9. Nun danket alle Gott ic.
10. Schmücke dich, o liebe Seele ic.
11. Als Jesus Christus in der Nacht.
12. Du geballtes Weltgebäude ic.
13. O Gott die Christenheit ic.
14. O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen ic.

\*\*\*)

1653.

1. Brunnquell aller Güter.
2. Herr geuß, deines Bornes Wetter.
3. Herr wie lange willst du doch.
4. O Gott du frommer Gott ic.
5. Wie ein Hirsch in großen Dürsten.
6. Herr, der du vormahls hast dein Land.
7. Wie soll ich dich empfangen ic.

8. Ist Ephraim nicht meine Kron.
9. Schwing' dich auf zu deinem Gott ic.

1656.

1. O Jesu Christ, dein Kripplein ist ic.
2. Fröhlich soll mein Herze springen.
3. Ein Weib, das Gott den Herren liebt.
4. Jesu meine Freude.

dem Dresdner Gesangbuche vier; 1658 \*) zehn, 1666 \*\*) elf; wir fanden in diesen verschiedenen Büchern aber noch sechs \*\*\*) Melodien, die wir, wenn auch aller Bezeichnung ermangelnd, aus anderen Gründen für ihn in Anspruch nehmen mußten, unter denen aber eine †) war, die nur als eine spätere Anbequemung einer bereits früher vorhandenen für ein anderes Lied erschien. Rechnen wir diese alle zusammen, so erhalten wir die sehr beträchtliche Zahl von 71 Melodien, welche Crüger sang, und die fast ein Jahrhundert lang in den Kirchen Norddeutschlands sich erhalten haben; von denen jedoch nur 17 in der Gegenwart noch fortleben ††), unter ihnen nur 4 zu Liedern Paul Gerhards. Woher kam es nun, daß unter jener so bedeutenden Anzahl nur so wenigen eine längere Fortdauer beschieden war? wir wollen versuchen, die Ursache davon aufzufinden.

Zunächst führt die Mehrzahl von diesen 17 Melodien — deren elf †††) — zugleich neue Strophen ein in den evangelischen Kirchengesang; eine jede derselben erscheint mit einer eigenen, und nur deren 2, die der Lieder: „Nun danket alle Gott“ und „O Gott du frommer Gott“ gehören einer gleichen an. Nun ist es in dem 2ten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung etwas Gewöhnliches,

\*) 1658.

1. Warum willst du draußen stehen.
2. O Welt sieh hier dein Leben zc.
3. Nun danket all und bringet zc.
4. Gott ist mein Licht.
5. Herr deinen Zorn wend ab.

6. O Jesu Christ, du höchstes Gut.
7. Sei alles fröhlich weit und breit.
8. Alle Welt, was treucht und webet.
9. Mein Geschrei und meine Thränen.
10. Jesus meine Zuversicht zc.

\*\*) 1666.

1. Als Gottes Lamm und Leue.
2. Reuch ein zu deinen Thoren.
3. Ich preise dich und singe.
4. Warum sollt ich mich denn grämen.
5. Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel.
6. Sei gnädig Herr zc.

7. Der Mensch hat Gottes Gnade.
8. Mein Herz, du sollt zc.
9. Mit rechtem Ernst zc.
10. In dem Leben hie auf Erden.
11. So brech ich auf zc.

\*\*\*)

1. Freut euch ihr Christen alle. 1640.
2. Wach auf du werthe Christenheit. 1657.
3. Im finstern Stall zc. 1649.

4. Macht hoch die Thür. 1666.
5. O Christe Schutzherr zc. desgl.
6. Gott des Himmels und der Erden zc. desgl.

†) Nr. 1 der unter \*\*\* genannten. S. 1640. Nr. 16.

††) Es sind folgende:

1640.

1. Herzliebster Jesu zc.
2. Zion klagt zc.
3. Von Gott will ich nicht lassen.

1649.

4. Auf, auf mein Herz.
5. Nicht so traurig.
6. Herr, ich habe mißgehandelt.
7. Lasset uns den Herren preisen.
8. Nun danket alle Gott.
9. Schmücke dich, o liebe Seele.

S. die Beispiele Nr. 76 bis 92.

10. Du geballtes Weltgebäude.
11. O wie selig seid ihr doch.

1653.

12. Brunnquell aller Güter.
13. O Gott, du frommer Gott.

1656.

14. O Jesu Christ, dein Kripplein ist.
15. Fröhlich soll mein Herze springen.
16. Jesu meine Freude.

1658.

17. Jesus meine Zuversicht.

†††) Nr. 4 — 6, 8 bis 10, 12, 13, 15, 16, 17.



daß man die hergebrachten melodischen Formen auf übereinstimmende dichterische gern überträgt, vornehmlich da im Laufe des 16ten Jahrhunderts für eine jede dieser letzten schon ein großer Reichthum der verschiedenartigsten Singweisen gewonnen worden war, und es nicht schwer fiel, unter diesen eine passende für ein ansprechendes, neues Lied herauszufinden. Die Melodien gingen jetzt nicht mehr, wie vormals, aus dem Volke unmittelbar hervor, sie trugen also nicht mehr, wie sonst, deshalb nothwendig das Gepräge des Volksmäßigen; Künstler vom Fache standen nunmehr den Dichtern zur Seite, die jenen Ton erst finden mußten, wenn sie nicht für ihn besonders begabt waren. So kam es denn auch, daß neue Singweisen für neue Lieder in gangbaren Strophen selten Eingang fanden, und zumeist nur die neue Strophe der neuen Melodie auch Geltung gewann. Eben daher ist es auch zu erklären, weshalb nur so wenige Melodien Erügers zu Paul Gerhards Liedern sich erhalten haben, weil dieser, bis auf wenige Lieder, für die er neue Formen erfand, die meisten auf herkömmliche Singweisen richtete. Unter den sechs Melodien unseres Meisters über ältere Strophen sind deren drei über damals wenig verbreitete: die des Liedes: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*, zu der Strophe „*Der Heil'gen Leben*“ 1c.; — „*D wie selig seid ihr doch ihr Frommen*“ zu der des Oftergesanges „*Jesus Christus unser Herr und Heiland*“; — „*D Jesu Christ, dein Kripplein ist*“ zu der des Weihnachtliedes: „*Wir Christenleut, hab'n jehund Freud.*“ — Die überhaupt nur in geringer Anzahl vorhandenen melodischen Formen dieser Strophen waren im Volke nicht so fest gewurzelt, daß nicht neue eines für Melodiefchpfung besonders begabten Meisters hätten Beliebtheit zu gewinnen vermocht; so haben denn die erste und letzte der genannten Singweisen sich leicht Bahn gebrochen, wohl auch deshalb, weil die letzte den Ton stiller Weihnachtsfreude so viel treffender anschlägt, als die mehr Zerknirschung ausdrückende des Liedes: „*Wir Christenleut*“. Was aber die 2te betrifft: so ist ein gewisses Anschließen derselben an die des alten Auferstehungsliedes „*Jesus Christus unser Herr und Heiland*“ nicht zu verkennen, mit der Simon Dachs Lied „*D wie selig seid ihr doch, ihr Frommen*“ in Stobäus Lonsage zum erstenmale erschien: ja, der Anfang der neuen Singweise scheint die Wendungen der alten nur umzukehren. Wie sie nun auch sangbar und lieblich dahinfließt, und dem Gedächtnisse sich leicht einprägt, so gab wohl eben dieser Anklang an die eines Auferstehungsliedes für Solche, die jene kannten, ihr einen gewissen Reiz, während sie die Anderen unmittelbar für sich gewann; auch mag die spätere Dichtung Baumgartens (1668—1722), deren Strophen als Antworten der Seeligen an die Zurückgebliebenen sich zwischen die Gesänge des Dachschen Liedes einschieben, und für welche oft die ältere Weise, bedeutsam durch ihre ursprüngliche Bestimmung, sich angewendet findet, dazu beigetragen haben, beide in der Kirche zu erhalten. Was die drei anderen Melodien zu früheren, kirchlich gewordenen Strophen betrifft, so empfahlen die der beiden Lieder: „*Zion klagt mit Angst und Schmerzen*“, und: „*Von Gott will ich nicht lassen*“ sich offenbar durch ihren, jenen Liedern besonders angemessenen Ausdruck. Jenes hat die Strophe des 42ten der französischen Psalme (nach Eobwasser: „*Wie nach einer Wasserquelle ein Hirsch schreiet mit Begier*“), dessen sanft und heiter dahinfließende Weise dem Tone herber Klage nicht ganz gemäß scheinen mochte, den Heermann, zumahl in seinen ersten beiden Gesängen, anstimmt; mit zartem Sinne hat hier Erüger eine Vermittelung gefunden durch die Anklänge, die er dem Meister Schein ablauschte, wie er, dichtend und singend zugleich, sein heimgegangenes Töchterlein sich Trost zusprechen ließ. So schlägt auch die neue Melodie für Helmbolds: „*Von Gott will ich nicht lassen*“ statt des demüthig ergebenen der früheren, einen mehr heitern und frischen Ton an.

Das Lied endlich: „Lasset uns den Herren preisen“ trägt eine Strophe, die durch Rist und Johann Schop noch nicht seit lange in die Kirche eingeführt war, so daß eine neue melodische Form neben der ursprünglichen leicht aufzukommen vermochte. Doch ist diese neue nicht unverändert auf uns gelangt: man hat ihr den dreitheiligen Takt, in welchem sie anfangs sich bewegte, abgestreift und ihn in den geraden verwandelt, auch hat sie in Berlin nur bedingte Geltung behalten, die von der Schopschen Singweise in einigen Kirchen ihr freitig gemacht wird.

Freilingshausens Gesangbuch von 1741 hat fast dieselben Melodien Crügers bewahrt, die in Berlin kirchliche Geltung behalten haben. Nur die der Lieder „Auf auf mein Herz mit Freuden“ und „Fröhlich soll mein Herze springen“ hat es mit anderen vertauscht, für die Lieder „Von Gott will ich nicht lassen“ und: „Lasset uns den Herren preisen“ aber ihre ursprünglichen beibehalten; endlich hat es für Johann Franke's Lied: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel“, und Gerhards „Schwing dich auf zu deinem Gott“, die in Berlins Gesangbüchern fehlen, Crügers Weisen aufgenommen, im Ganzen also deren 15.

Es ist gewiß, die neue Strophe, durch die das Zurückgehen auf eine ältere Melodie unmöglich wird, hat viel dazu beigetragen, neuen Singweisen die Aufnahme in die Kirche zu sichern, und so ist es auch bei denen Crügers geschehen. Allein vorausgesetzt wird immer dabei, daß auch das Lied selbst auf die Dauer sich erhalte, und dieses eben hat nicht stattgefunden in acht anderen Fällen, den einzigen, wo die übrigen 53 von Crüger zu neuen Liedern gesungenen Melodien auch neuen Strophen sich angeschlossen; sie sind mit ihren Liedern verklungen, da deren Strophen eben so wenig dauernd in dem Kirchengesange heimisch blieben. Die durch Crüger und seine Liederdichter bleibend eingeführten sind zumeist trochäische\*) und nur deren zwei\*\*) sind iambische. Überwiegend waltet unter ihnen die achtzeilige Strophe vor (Nr. 4. 9. 10. 8 (13) 12. 15), sie erscheint sechsmahl, dreimahl dagegen die sechs- und einmahl die neunzeilige\*\*\*). In den sechs Formen der achtzeiligen ist die Zahl der Zeilen des Auf- und des Abgesanges meist eine gleiche, nur mit Ausnahme des Liedes: „Brunnquell aller Güter“ (Nr. 12) von dessen Stollen ein jeder 3 Zeilen hat, während der Abgesang nur aus deren zwei besteht. Neben dieser Strophe zeichnet sich die des Liedes aus: „Fröhlich soll mein Herze springen, deren Auf- und Abgesang, in ihrem Baue übereinstimmend, durch zwei kurze Zeilen in ihrer Mitte gleichmäßig eng verkettet sind; hier kann also von einem Einschnitte nicht die Rede seyn, durch den, was wir Stollen nennen, unterschieden würde. Bei den übrigen achtzeiligen Strophen hat der Abgesang meist Zeilen von gleicher Sylbenzahl, einen einzigen Fall ausgenommen — in dem Liede: „Du o schönes Weltgebäude,“ — wo 2 Zeilen *pa a r e*, jedes von gleichviel Sylben, das spätere aber um eine kürzer, nebeneinander stehen; dagegen zeigt ihr Aufgesang Zeilen von wechselnder Sylbenzahl, mit Ausnahme des Liedes „Schmücke dich o liebe Seele,“ dessen Zeilen durchgängig von gleicher Länge sind. In eben dieser Art sind auch die Formen der sechszeiligen Strophen zwiefach gestaltet. Die von Crüger melodisch ausgestattete neunzeilige erscheint zwar neben dem von ihm gesungenen Liede: „Jesu meine Freude“,

\*) Die der Lieder 5. 6. 9. 10. 12. 15. 16. 17 der vorstehenden Zusammenstellung.

\*\*) Nr. 4, 8 (13).

\*\*\*) Die 6zeilige in Nr. 5. 6. 17;

„ 9 „ 16.

noch in manchem anderen, es ist aber keine Melodie von allgemeiner kirchlicher Geltung neben der seinigem entstanden, wie es auch bei den wenigsten der von ihm zum erstenmale angewendeten neuen Strophen geschehen ist. Wir sehen, diese gewährten ihm, dem Sänger, eine mannichfaltige Grundlage, und kamen seinen Bildungen zu Hülfe; aber doch ist es nicht ihre fernere rhythmische Gliederung und Ausgestaltung, sondern ihre melodische in engerem Sinne, wodurch sie sich auszeichnen und längere Dauer erhalten haben. Unter allen 71 von Crüger gesungenen neuen Weisen erscheint nur in sechs Fällen rhythmischer Wechsel, und nur in dreien unter denen, die sich bis auf unsere Tage erhielten: in den Melodien: „Schmücke dich, o liebe Seele“, „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“, und in der Umgestaltung der Weise, „Von Gott will ich nicht lassen“, wodurch sie dem Himmelfahrtsliede: „Freut euch ihr Christen alle“ angepaßt wurde. Doch ist er hier nicht sowohl das durchhin Gestaltende, als nur ein einzelner, im Beginn, Verlauf, gegen das Ende hervortretender Zug; ein Zug, den die Folgezeit bei allen gänzlich verwischt hat als ein die Ebenmäßigkeit Störendes, dem sie also die Günst, welche sie gefunden, nicht verdanken. Taktwechsel, bestimmt abgegrenzter Gegensatz des drei- und zweitheiligen, in selbständiger Ausgestaltung gegenübergestellten Maasses, kommt nur 2mal vor, in den Weisen: „O Traurigkeit, o Herzeleid“, und „Macht hoch die Thür, das Thor macht weit“, deren keine unter uns fortlebt; durchgängig ungradem Takt begegnen wir zwar achtmal, darunter jedoch nur in einer noch jetzt üblichen Melodie, der des Liedes „Lasset uns den Herren preisen“, wo er gegenwärtig ganz beseitigt ist.

Es ist wahr, auch der melodische Theil von Crügers auf uns fortgeerbten Weisen ist nicht völlig unangetastet geblieben; doch sind die Veränderungen, die ihn trafen, nur unbedeutende, seinen wesentlichen Gehalt nicht antastende. Denn die vorzüglichste Gabe unseres Meisters bestand in der Betonung, dem Erheben des Wortes seiner Dichter, und der Form, die sie ihm in den Gesängen ihrer Lieder gegeben, zum Gesange, dessen leichter, zwangloser Fluß dem Gehöre wie der Stimme sich ohne Mühe einprägte, dessen bedeutsames Anschließen an den Inhalt des Gesungenen seinen Melodien bald Geltung und Dauer gewann. Der frische, heitere Fortschritt seines „Nun danket alle Gott“ aus dem wahrlich „ein allzeit fröhlich Herz, und edler Friede“ hervorleuchtet; die kräftige Glaubensfreudigkeit in den Loben seines „Jesus meine Zuversicht“; die innige Sehnsucht nach lebendiger Einigung mit dem Heilande, die sich in seinem „Schmücke dich o liebe Seele“ abspiegelt, stellen diese Gesänge neben die schönsten aus den ersten Zeiten der Kirchenverbesserung, und wo eine kirchliche Feier geeignet ist, die eine oder die andere dieser Stimmungen hervorzurufen, wählt man gern, zumahl in der Stadt, wo Crüger mit seinem Leben und Wirken heimisch wurde, wenn nicht jene Lieder selbst, doch andere, die ihren Melodien anzueignen sind. Dennoch können wir diese trefflichen Singweisen denen der älteren Zeit nicht gleich stellen, wenn wir sie auch mit Ruhm neben ihnen nennen. Sie unterscheiden sich dadurch wesentlich von ihnen, daß die kirchliche Tonart nun meist verklungen ist, eben wie andererseits die eigenthümliche rhythmische Mannichfaltigkeit des älteren Volksgesanges; sie deuten auf eine sich anbahnende, neue Zeit, in der die Erinnerung an die frühere Gestalt des kirchlichen Lebens, an welche die gereinigte Kirche, dem Wesentlichen nach, sich angeschlossen und in der ihr heiliger Gesang seine Wurzel fand, schon zu verblichen begann, weil alle nunmehr in kirchlichem Sinne Wirkende bereits in der neuen Ordnung der Dinge herangekommen waren, und kaum Einer noch lebte, in welchem, auch mittelbar nur, das Gedächtniß jener früheren Tage noch lebendig anklingen konnte.

Die Kenntniß der alten kirchlichen Grundformen des Gesanges, die Lehre von ihnen, so weit sie sich auszubilden und zu begründen vermocht hatte, lebte allerdings noch fort: Crüger selbst hat von den Kirchentonarten gelehrt, er hat sie in seinen acht Magnificat geübt. Aber es war gegenwärtig kaum mehr als ein Wissen um sie, eine Fertigkeit in ihrer Handhabung; lebendiges, schöpferisches Geseß für Sänger wie Sezer zu seyn hörten sie bereits auf. Betrachten wir die 71 Melodien, die wir als von Crüger herrührend bezeichnet finden, nach ihren Tonarten, so finden wir deren neun und zwanzig aus harten (drei aus G, sechs aus C, 20 aus F mit Vorzeichnung eines b) und 42 aus weichen (3 aus E, eben so viel aus A, 18 aus D, drei aus D mit Vorzeichnung eines b, und 15 aus G mit gleicher Vorzeichnung) also ein erhebliches Übergewicht dieser letzten, wie es auch bei den Kirchentönen stattfindet, wenn wir sie lediglich nach der vorwaltenden großen oder kleinen Terz bezeichnen. Aber die Eigenthümlichkeit jener Tonarten, die aus dem Vorwalten eines oder des anderen Tonverhältnisses neben der großen oder kleinen Terz hervorgeht, begegnet uns selten oder gar nicht. Drei Melodien bewegen sich in dem Tonumfange von E, und 2 davon enden mit dem um eine kleine Secunde abfallenden phrygischen Tonschlusse: diese beiden, von denen Crüger die eine durch seine Harmonie nicht einmahl diesem Schlusse angemessen begleitet, sind nicht im Gebrauche geblieben, und nur die 3te — die des Heeremannschen Liedes: „O Gott du frommer Gott“ — hat sich erhalten, die jedoch völlig unser E-Moll darstellt. Der auf den Umfang von G sich gründenden Weisen sind ebenfalls drei, aber keine von ihnen trägt das Gepräge des Mixolydischen; die eine unter ihnen, welche in der Kirche fortlebt, die des Liedes „Nun danket alle Gott“ ist namentlich eine einfache Durmelodie, deren Umfang in diesem Sinne, da er keine eigenthümlichen Tonverhältnisse bedingt, noch in ihr darbietet, vollkommen gleichgültig ist. Wenn wir nun unter Voraussetzungen, bei denen das Erscheinen jener beiden strenger kirchlichen Tonarten zu erwarten gewesen wäre, dieselben dennoch nicht antreffen, so können wir um so weniger erwarten, die, den übrigen zuvor genannten Grundtönen und Vorzeichnungen sonst entsprechenden zu finden, deren bezeichnendes Gepräge um so viel leichter zu verwischen ist, als das von jenen; und in der That erscheinen sie uns auch nicht. Bemerkenswerth bleibt es aber, daß auch unter den Singweisen Crügers, die noch unter uns fortleben, die weiche Tonart das Übergewicht hat über die harte: sie kommt zehnmal vor, während diese nur siebenmal erscheint. Und doch ist Crüger in Melodien aus harten Tonarten so viel glücklicher gewesen, als in denen aus weichen; so trefflich auch seine Weisen der Lieder: „Jesu meine Freude“ und „O wie selig seid ihr doch ihr Frommen“ seyn mögen, so werden sie doch von den drei zuvor genannten — Nun danket alle Gott ꝛ. Jesus meine Zuversicht ꝛ. Schmücke dich, o liebe Seele ꝛ. — um Vieles überwogen, neben denen wir noch die der Weihnachtlieder Gerhards: O Jesu Christ, dein Kripplein ist ꝛ. und: Fröhlich soll mein Herze springen ꝛ. auszeichnen. Vielleicht ließe diese Erscheinung aus einer in jener bedrängten und schweren Zeit vorwaltenden trüberen Stimmung, und einer daraus hervorgegangenen größeren Neigung zu der weichen Tonart sich erklären, und man könnte dann folgern, daß diese Vorliebe nur der großen Trefflichkeit jener Weisen aus der mehr heiteren und frischen harten Tonart gewichen sei. Wenn wir das Erste annehmen, so werden wir kaum irren, wenn wir bei unserem Meister die Wahl der von ihm angewendeten Tonart aus jener Stimmung herleiten, und aus der Vorliebe, die sich dadurch erzeugte: allein das Fortbestehen einiger seiner Weisen in einem gleichen Verhältnisse der Tonart, als das allgemein bei ihnen allen vorwaltende, ist daraus nicht

unbedingt zu erklären, und es walteten dabei auch die Ursachen ob, die wir zuvor zu entwickeln versucht haben, wo dann die Tonart nur einen untergeordneten Einfluß ausübte.

Wir haben bisher Crüger vorzugsweise als S ä n g e r betrachtet, und beschließen diese Betrachtung, indem wir noch einen Blick auf die Dichter werfen, denen er sich anschloß. Am häufigsten — in achtzehn Liedern — erscheint er im Vereine mit Paul Gerhard: das Alter dieser Lieder läßt sich hienach mindestens ungefähr bestimmen, jenachdem sie in Crügers Gesangbüchern von 1649, 1653 und 1657, dem Dresdner Gesangbuche von 1656 oder in den früheren Ausgaben der *praxis pietatis*, vor ihrer vollständigen Sammlung durch Ebeling, erschienen. Über ein näheres, persönliches Verhältniß zwischen beiden Männern sind uns zwar bestimmte Nachrichten nicht aufbehalten, doch dürfen wir an dessen Bestehen kaum zweifeln, da eine innere Beziehung den Einen zu dem Andern hinzog, und beider äußere Berufsthätigkeit an derselben Kirche sie einander schon näher bringen mußte. Für Paul Gerhards Lieder sind Crügers Gesangbücher seit 1649 die früheste Quelle, und es mag wohl seyn, daß diejenigen, die dort, und zuletzt in den bis 1662 erschienenen Ausgaben seiner *praxis pietatis melica* erschienen, die in diesem Zeitraume am meisten verbreiteten jenes ersten geistlichen Dichters seiner Zeit waren. Daß aber bis dahin überhaupt nicht mehr von ihm vorhanden gewesen, ist billig zu bezweifeln. Es müßte dazu vorausgesetzt werden, daß etwa wie Joachim von Burgk nur Ludwig Helmholtz, so Crüger mindestens vorzugsweise Gerhards Liedern sich habe anschließen wollen, da er doch zugleich, wie vor ihm Michael Prætorius, Seth Calvisius, Gesius, Johann Hermann Schein, auch Sammler geistlicher Lieder, und Seher ihrer älteren oder späteren Singweisen für kirchliche Zwecke war, zu Bereicherung seiner Sammlungen also, wie er es gethan hat, nach anderen geistlichen Dichtern nicht minder sich umsehen mußte. Auch wäre alsdann Gerhards zunehmende Fruchtbarkeit als Dichter befremdend, da er bis 1667, wo seine 120 Lieder durch Johann Georg Ebeling gesammelt erschienen, also in einem Zeitraume von kaum 5 Jahren, deren 102 gedichtet haben mußte, während von 1649 bis 1662, innerhalb 13 Jahren, dieses nur mit 18 geschehen wäre. Eine Geistesverwandtschaft bestand ohne Zweifel zwischen Gerhard und Crüger, und gewiß hat auch dieser den Dichtungen Jenes mit Fleiß nachgetrachtet, und so bald sie bekannt wurden, durch seine Sängergabe sie geschmückt: aber ein so völliges Aufgehen des Sängers in den Dichter, wie Burgk's in Helmholtz, fand wohl nicht zwischen ihnen statt, mehr ein Verhältniß freier Liebe und Wahl, wie das Johann Eccards zu jenem Dichter gewesen war. Auch finden wir Crüger kaum minder durch Johann Frank angezogen, von dem er vierzehn Lieder sang, deren Melodien dieser fast alle in sein 1674 zu Guben erschienenenes *Geistliches Sion* aufgenommen hat, bis auf die der beiden Lieder: „Dreieinigkeit der Gottheit wahrer Spiegel“ und: „Mein Geschrei und meine Thränen“, zu denen sein Freund, der Cantor Christoph Peter zu Guben, andere, ihm wohl mehr anmuthende erfunden hatte. Mit Gerhard stand Crüger in dem Dienste derselben Kirche bis an sein Ende, Johann Frank war sein Landsmann; beides war eine äußere Veranlassung, seine innere Beziehung zu beiden auch fester zu knüpfen. Von den Liedern Jenes haben sich vier\*), von denen dieses Feksten fünf\*\*) mit seinen Weisen in Berlin erhalten, die Mehrzahl der dort fortlebenden, und unter ihnen die vorzüglichsten der von ihm herrührenden. Aber auch da, wo er einzelnen Dichtern nur

\*) S. Nr. 4. 5. 14. 15 des Verzeichnisses der noch in Berlins Kirchen üblichen Melodien Crügers.

\*\*) S. Nr. 6. 9. 10. 12. 16. eben da.

einmahl sich vereinte, wie der Churfürstin Luise in dem Liede „Jesus meine Zuversicht“, Martin Rindart in dem Lobgesange „Nun danket alle Gott“, Simon Dach in dem Trost- und Sterbeliede „O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen“, zeigt es sich deutlich, daß er innig durch sie ergriffen war, und mit feinem Sinne zu forschen, zu wählen, und an dem Gewählten seine herrliche Gabe zu offenbaren verstand. Zu fünf von Johann Heermanns Liedern besitzen wir Melodien von ihm, deren drei \*) wir noch in unseren Kirchen singen; dreimahl hat ihn der fruchtbare Johann Rist, damahls auf der Höhe seines Ruhmes, angezogen, aber nur die Singweise zu dessen Osterliede „Lasset uns den Herren preisen“ hat sich, wie schon bemerkt ist, bedingterweise neben der Johann Schop's, und nicht ohne erhebliche Umschaffung erhalten. Zu dem Kreise von Tonkünstlern, der sich um diesen Dichter scharte, und von ihm wiederum dankbar besungen wurde, hat Crüger niemahls gehört. Anderen geistlichen Dichtern — Mühlmann, Werner, Bartholdi, Ringwald, Böhm, Peter Hagen — finden wir ihn nur einmahl, und vielleicht auf besondere Veranlassung, vereint: nur Schein, und den Preussischen Dichtern Weiffel und Albert hat er zweimahl sich angeschlossen. Von seinen Singweisen zu den Liedern unbekannter Dichter lebt gegenwärtig keine unter uns fort.

Wir wenden uns nunmehr zu Johann Crüger, dem Seher. Aus einem doppelten Gesichtspunkte werden wir seine künstlerische Thätigkeit hier zu betrachten haben, sofern er nämlich eigen Erfundenes ausgestaltet, oder seine Kunst an Alerem gelibt hat. Daß er des Tonsages in schulgerechter Weise mächtig gewesen, zeigt, neben seinen Hervorbringungen auf diesem Gebiete, auch die Anleitung zu demselben, die er in seiner Synopsis musica giebt. Allein die Gabe des Sehers wurde bei ihm durch die des Sängers um Vieles überwogen. Seine anmuthigen, würdigen Singweisen entquollen wahrhaft schöpferischer Erfindungskraft, aber sie entstanden, wie wir glauben möchten, ihm für sich allein, und nicht im Zusammenhange mit ihrer harmonischen Ausgestaltung, welche in den meisten Fällen als eine spätere That des schulgerechten Sehers erscheint. Oft scheint uns diese bei weitem nicht an die Trefflichkeit der Melodien zu reichen, und wir müssen gestehen, daß spätere große Meister erst den in diesen verborgenen Schatz erkannt und ihn glücklich gehoben haben. Dadurch unterscheidet sich Crüger wesentlich von Johann Eccard, in dessen Preussischen Festliedern Sänger und Seher so innig einer sind, daß wir beide nicht zu trennen, ja, die Ablösung der Melodie als eines auf mannichfache, andere Weise Auszugestaltenden, von dem Sage als nur möglich uns zu denken vermögen, wenn auch jene, herrschend und belebend, über diesem schwebt! In diesem besondern Sinne trennt sich bei Crüger wiederum der Seher von dem Sänger, wenn auch beide in ihm neben einander gehen. Eccard steht da als Gipfel- und Schlußpunkt einer in ihn auslaufenden Reihe, Crüger als Anfangspunkt einer neuen, mit ihm beginnenden. Jener fördert das vor ihm Erfundene zu der höchsten Blüthe seiner Ausgestaltung, und erfindet, zugleich entfaltend, in ähnlichem Sinne; Crüger erfindet in einer neuen Richtung, aber er legt nur die Keime zu einer dem Erfundenen völlig, und in gleichem Sinne, genügenden Ausgestaltung; was er, entfaltend, versucht, lehnt sich noch an die, früheren Bildungen angemessene Art des Tonsages, und deutet auf eine Zukunft, die zwischen beiden eine völlig harmonische Ausgleichung herbeiführen werde. Und dennoch ist zwischen beiden Meistern, ihrer so verschiedenen Stellung ungeachtet, eine wesentliche innere Be-

\*) Nr. 1. 2. 13 des Verzeichnisses der noch in Berlins Kirchen üblichen Melodien Crügers.  
v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

ziehung nicht zu verkennen. Die Thätigkeit Beider war dahin gerichtet, die tontünstlerische Bedeutung einer dichterischen Form — der Strophe — durch ihren Tonsatz völlig zur Anschauung zu bringen. Die Melodie, wie sie an diese Form der Strophe sich lehnte, war in der älteren Behandlung des Motetts — zu dem auch der damalige Choralsatz zu rechnen ist, dem die Weise des geistlichen Liedes als einzelne, mannichfach umfugene Stimme zu Grunde lag — fast ganz untergegangen: wenige Fälle nur treten hervor, wo es scheint, als hätten die Seher das ächte Gepräge der Strophe in der Tonfolge und dem Rhythmus der Melodie zu ahnen begonnen; da nämlich, wo sie diese der Oberstimme zutheilen, und ihre einzelnen Zeilen durch Ruhepunkte nicht unverhältnißmäßig zertrennen. Was der unbewusste Kunsttrieb des Volkes in seinen, zu den Strophen der Dichter gesungenen Weisen längst erkannt und lebendig ausgeprägt hatte, war den Kundigen, Kunstgelehrten lange verborgen geblieben; zuweilen nur ging es ihnen auf in mehrstimmigen Sätzen über Volksgefänge; fast die Tanzweise allein, und zumahl bei französischen Sängern, zwang, ihrer Bestimmung zufolge, ihnen dessen Anerkennung ab. Erst Lucas Njander, und seine unmittelbaren Nachfolger setzten die Strophe, aber nun freilich unter Beschränkung der künstlichen Verflechtung der Begleitstimmen, in ihre Rechte völlig ein, und nun war es Eccard, der, jene Grundform der Melodie und des Gesanges in diesen Rechten erhaltend, ja, glorreicher selbst sie für dieselbe in Anspruch nehmend, auch jenes kunstreiche Gewebe in den Choralsatz wieder einführte, den Gemeinegesang in das Kunstgebiet erhebend, und in dem Festliede durch die Strophe das Motett dem Verständnisse der Gemeinde näher bringend. Auf einem anderen Wege, aber in ähnlichem Sinne, ist Crüger thätig. Nicht für das Motett; was er hier gebildet, schloß sich, wie wir gesehen, nirgend an die strophische Form, er begnügte sich dabei, zwei rein tontünstlerische, eine frühere, und eine um seine Zeit neu hervorgegangene, gegeneinanderzustellen, durch ihren Gegensatz seine Gesänge zu beleben, und ein allgemeineres Verständnis lediglich durch Anwendung der Muttersprache bei dem Gesungenen zu vermitteln. Wohl aber sehen wir ihn für das dem Gemeinegesang angehörende geistliche Lied auch als Seher bestrebt, nur nicht durch die kunstreiche Verwebung der Stimmen. Sein Tonsatz ist schlicht und einfach, wenn auch nicht eben Ton gegen Ton in den Singstimmen; eine lebendige, eigenthümliche, besonders bezeichnende Führung derselben ist ihm nicht nachzurühmen, seine Harmonieen aber sind rein, wohlklingend, auch voll und kräftig. Die neue Art der Behandlung aber, die, wie von ihm selber auf dem Sammttitel seiner Psalmen und seiner geistlichen Lieder bemerkt wird, er bei den Tonsätzen über deren Melodieen angewendet hat, besteht in der ihnen beigefügten durchgängigen, und vollkommen selbständig gehaltenen Instrumentalbegleitung, die ihnen einen belebten Hintergrund gewährt, von dem das Bild des Gesanges sich abhebt. Eine solche erscheint, soviel ich habe finden können, in der That zum erstenmale bei ihm. Nicht daß überhaupt dem Vortrage mehrstimmiger Choralsätze durch einen kunstgeübten Chor die Begleitung durch Instrumente vor ihm fremd gewesen wäre. Man vertheilte aber damals die für Gesang wesentlich und ursprünglich bestimmt gewesenen Begleitstimmen, der Mannichfaltigkeit wegen, unter Instrumente von gleichen oder verschiedenen Tonmitteln, die also durch diese, nicht durch eine von den Singstimmen eigenthümlich verschiedene Art der Behandlung wirkten. Nicht ein besonderes Gepräge des Gesanges und Instrumentenspiels, als solcher, war hienach nebeneinandergestellt, sondern abweichende Arten der Erzeugung, und der dadurch bewirkten Farbe des Tones. Die späteren Jüglinge der Preussischen Tonschule leiteten ihre Gesänge durch Instrumentenspiel ein, und

beschlossen sie damit, stellten aber dabei nur eine wesentlich ausgezeichnete Behandlung desselben der des Gesanges entgegen; erst bei Grüger erscheint beides nicht neben, sondern mit einander, es soll, auch zusammenklingend, doch in seinem Gegensatze vernommen werden, und durch ihn wirken. Freilich sind es nur erste Versuche, und man kann nicht sagen, daß Grüger in seinen Instrumentalsätzen erfindungsreich gewesen wäre. Bei genauer Prüfung findet man leicht einen gewissen Kreis bestimmter Wendungen heraus, die bald so, bald anders an einander gereiht, nur in ihrer Zusammenstellung bei den einzelnen Choralsätzen wechseln. Es kommt wohl vor, zumahl bei förmlichen Schlüssen, daß die Mittelstimmen des Gesanges, durch welche jene Schlüsse ausgeprägt sind, von den Instrumentstimmen im Einklange oder in der höheren Octave begleitet werden: doch ist dies nicht die Regel, und häufig treten Singstimmen und Instrumente in selbständiger, eigenthümlicher Behandlung, in rein kunstmäßigem Gegensatze einander gegenüber, während sie zusammenklingen. Man möchte wohl tabeln, daß — bei vorausgesetzter, langsamer Bewegung — in den begleitenden Geigen oder Zinken durchgehende Töne einander dauernd unangenehm berühren, weil sie nicht schnell sich durcheinander bewegen, und so die einzelne, melodische Figur vor dem Zusammenklange herausheben. Dies ist jedoch kein, unserem Meister besonders eigener Fehler; es kommt bei seinen Zeitgenossen, selbst bei den Singstimmen unter sich, nicht selten vor, wogegen er es bei diesen eher vermeidet, und nur bei den Instrumentstimmen sich erlaubt. Prachtvoll und klangreich sind jene 12 Sätze über eigene wie ältere Melodien in seinen Kirchengesängen (1658), die er mit 4 oder 5 Posaunen begleitet, mit vieren deren vier, mit fünfen deren acht. Hier ist der begleitende Posaunenchor, für sich genommen, durchaus in der Harmonie rein und vollständig, er zeigt in seiner Oberstimme eine selbständige, eigenthümliche Melodie, und tritt dem Gesange fast auf ähnliche Art gegenüber, wie ein durch mannichfaches Muster belebter Goldgrund einem alten Kirchengemälde.

Solchen Schmuck, einfacher und reicher, hat nun Grüger seinen Consätzen über eigene wie ältere Singweisen auf gleiche Weise geliehen, oft auch die einen wie die andern ganz schmucklos auf reinen Gesang beschränkt. Wir haben schon bemerkt, daß sein Verfahren hierbei in vielen Fällen sich sogleich rechtfertigt, in anderen nicht völlig einleuchtet; es ist darüber nicht zu rechten, und vielmehr anzunehmen, es seien diese Sätze einzeln, für bestimmte Veranlassungen, und in ihrer Einrichtung diesen angemessen, entstanden, dann aber erst gesammelt und in ein Buch zusammengestellt, das zu bilden sie ursprünglich nicht bestimmt gewesen, eben wie dieses mit den durch Philipp Emanuel Bach herausgegebenen Choralsätzen seines Vaters der Fall ist. Erst bei der praxis pietatis melica trat dem Meister der Zweck der Herausgabe eines möglichst vollständigen Kirchengesangbuches in den Vordergrund, und nun stellten sich alle seine Sätze, nachdem ihnen jeder Schmuck abgestreift worden, auch in völliger Gleichheit nebeneinander. Wir haben bemerkt, daß Grüger durch seine Harmonieen seinen eigenen Melodien mit am wenigsten Genüge geleistet habe. Auf einzelne unter ihnen ist dieser Ausspruch nicht anwendbar; bei den Sätzen über die Weisen der Lieder: Im finstern Stall ic. O Jesu Christ, dein Kripplein ist ic. O wie selig seyd ihr doch ihr Frommen ic. wird man Nichts vermissen: die Anmuth der beiden ersten, das Geheimnißvolle der letzten spiegelt auch in den Harmonieen genügend sich wieder. Nicht so in andern Melodien, und eben den am meisten geachteten, am Allgemeinen erhaltenen: „Jesu meine Zuversicht ic. Schmücke dich o liebe Seele ic. Jesu meine Freude.“ Sie beruheten nicht länger auf den alten kirchlichen Tonarten, sondern zumeist in der bloßen Doppelheit



unserer heutigen harten und weichen Tonart, wie sie auf verschiedenen, kreisförmig in einander verlaufenden Tonhöhen sich wiederholt; wo nun freilich eine, beiden auf jeder Stufe ihrer Erscheinung gleichmäßig eignende Mannichfaltigkeit und Geschmeidigkeit in Entwicklung harmonischer Begleitstimmen, für das schärfere Gepräge der Gestaltung entschädigen muß, das eine jede kirchliche als gesonderte Einzelheit auszeichnet. Nun hat Crüger, wie wir sahen, ohne Unterschied die schlichteste Begleitung durch die untergeordneten Gesangstimmen angewendet, dadurch aber an die Mittel nicht gereicht, die ihm die neuere Tonart (auch die gewählte allgemeine Form des Tonsatzes vorausgesetzt) gewährt haben würde. Es entsteht nun die Frage, ob er den von ihm gesetzten älteren Melodien aus kirchlichen Tonarten mehr genügt habe, und auf welche Weise überhaupt in diesen Tonsätzen sein Verhältniß zu seiner Vorzeit sich darstelle?

Zunächst bieten unserer Betrachtung hier seine Sätze über die Melodien der französischen, durch Lobwasser in das Deutsche übertragenen Psalmen sich dar. In der Form des Satzes, in Art und Fülle der Begleitung stimmen alle einander überein. Die Melodien, für sich genommen, zeigen nirgend dreitheiligen Takt, stellen ihn also auch nicht im eigentlichen Sinne dem zweitheiligen gegenüber; wohl aber ist rhythmischer Wechsel ihnen eigen, seltener als durchhin gestaltende Grundform, meist nur als einzelner Zug. Dieses sie Auszeichnende hat Crüger treu beibehalten, treuer als bei den andern von ihm behandelten Melodien, wenn er auch sonst unbedeutende Abweichungen in den rhythmischen Verhältnissen einzelner Melodiezeilen der Psalmen sich zuweilen erlaubt hat. Von dieser Seite aus hat er seine Aufgabe streng gefaßt, und es bleibt nur noch zu prüfen, wie weit sein Tonsatz die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten ausgeprägt habe? Es wird genügen, diese Prüfung auf die vor den übrigen als die strengeren sich auszeichnenden zu beschränken, die mixolydische und phrygische. Mixolydischer Tonart sind unter den Melodien der französischen Psalmen deren achtzehn, von denen zehn in dem ursprünglichen Tonumfange von G, acht in dem verfesten von C mit Vorzeichnung eines b für die 7te Tonstufe, stehen. Eine neunzehnte Melodie, die des 74ten Psalmes, die man sonst gewöhnlich in G aufgezeichnet findet, steht bei Crüger in F mit vorgezeichnetem b (für die 4te Stufe), und mit Recht, denn sie trägt die eigenthümlichen Kennzeichen der mixolydischen Tonart nicht an sich, war also schon durch ihren Tonumfang von den übrigen, als ihnen nicht angehörig, zu unterscheiden. Unter den 18 Tonsätzen über jene Melodien zeichnet sich keiner durch den der Grundtonart eigenthümlichen, meist durch die kleine 7te Tonstufe schon bedingten halben Tonschluß aus; doch geben die melodischen Schlußwendungen der Singweisen selbst, weil hier der Unterhalbton zu ergänzen ist, zu ihm nicht unmittelbar Veranlassung, und bei Goudimel, dem ersten, der alle jene Psalmmelodien 4stimmig setzte, fanden wir bereits früher nur ein einzigemahl, durch eine besondere, in dieser Art nur in einem Falle vorkommende Form des Tonsatzes einen halben Schluß bedingt. Im übrigen sind die einzelnen Ausweichungen im Fortgange dieser mixolydischen Tonweisen genügend herausgehoben, und es ist bei ihrer Behandlung nichts zu erinnern. Der phrygischen Psalmweisen sind elf, alle in dem ursprünglichen Umfange ihrer Tonart gesetzt, und in der Grundstimme den dieselbe bezeichnenden halben Schluß darstellend, meist von der Unterquinte des Grundtons zu ihm hinauf, seltener durch die 7te kleine Stufe einen ganzen Ton zu ihm schrittweise emporsteigend, niemahls durch die zweite, kleine Stufe zu ihm hinab sich bewegend. Das Auszeichnende beider Tonarten ist in der Harmonie wohl ausgedrückt, und wenn dieser im Allgemeinen durch die Tonsätze aller Psalmmelodien eine gewisse

Herbigkeit bewohnt, so darf dies kaum tadelnswerth erscheinen, da die Melodien selbst zumeist dieses Gepräge tragen, zu dem vielleicht nur das begleitende Conspiel nicht immer passend erscheint. Crügers Behandlung zeigt gegen die früheren Goudimels, Claude's le Jeune, und Marssalls, stets einen Fortschritt im Ganzen, wenn wir auch einigen Sätzen der genannten zwei Belgischen Meister, in denen sie die Melodie der Oberstimme zugetheilt haben, vor den seinigen den Vorzug geben möchten. Einige Male — in den Tonsätzen über den 3ten, 25sten, 130sten Psalm — erlaubt er sich Veränderungen der Modulation durch Schärfen und Erniedrigen einzelner Tonverhältnisse der Melodie, wo sie nicht unmittelbar durch das damals herrschende Consystem schon geboten waren; wir dürfen darüber hinweggehen, da diese Fälle zu einzeln stehen, und nicht etwa wie in Gesius Sätzen das Bezeichnende seiner Auslegung der Melodien sind.

Mit mehr Liebe sind die Weisen der Kirchenlieder behandelt, vielleicht deswegen schon, weil der Meister diese aus freier Wahl gesetzt hat, und durch kirchliche Übung mehr mit ihnen vertraut war, die Psalmen dagegen wohl nur im Auftrage seines reformirten Landesfürsten in Arbeit nahm. Doch hat er den melodischen Wendungen und dem Rhythmus hier weniger treu sich angeschlossen, als dort: wir dürften vermuthen, an örtliche Abweichungen sich lehrend, und dem besonderen Kirchengebrauche folgend, wenn er hierin sich treu geblieben wäre in seinen verschiedenen Gesangbüchern, was jedoch nicht geschehen ist. So erscheint in der Weise des Liedes: „Nun laßt uns Gott den Herren“ in dem von 1640 der rhythmische Wechsel getilgt, in dem von 1658 wieder hergestellt; in der Weise „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht“ 1640 der dreitheilige, 1658 der gerade Tact, und mehrere ähnliche Abweichungen. Der rhythmische Wechsel fehlt oft da, wo er wahrhaft gestaltende Grundform ist, und wurde in einzelnen Fällen zum erstenmale vielleicht von Crüger, einer mißverstandenen Ebenmäßigkeit zu Liebe, getilgt; einer mißverstandenen gewiß, weil das wahrhafte Ebenmaaß durch ihn nirgend getrübt, vielmehr in reicherer Mannichfaltigkeit dargestellt wird. So vermissen wir ihn in den Melodien „Herzlich thut mich verlangen“ und „Herr Christ der einig Gottes Sohn“, in jener durchgängig, in dieser bis auf einen einzelnen Zug gegen das Ende hin. Daß in Burgks Melodie zu Helmbolds Weihnachtliede: „Nun ist es Zeit zu singen hell“ (1649) der rhythmische Wechsel zu durchgängig dreitheiligem Tacte geworden, ist auch in älterer Zeit nicht ohne Beispiel, und erscheint bereits zu Anbeginn des 17ten Jahrhunderts zumahl bei den Melodien der Lieder: „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ und: „Aus meines Herzens Grunde.“ Die Weise von Luthers Psalmliede: „Ein' feste Burg“ \*) hat ihren ursprünglichen Rhythmus bewahrt, nur ist, wie sie 1658 erscheint, der Schlußton der drittletzten Zeile, g, wie bei Gesius, um einen halben Ton geschärft, so daß hier keine Ausweichung in die Oberquinte der Grundtonart, sondern eine durch die Harmonie als phrygisch dargestellte erscheint. Diese Abweichung, eben weil auch bei einem älteren, märkischen Meister vorkommend, dürfte für eine örtlich gemein gewordene gelten, auch erleichtert sie den Fortschritt zu dem Anfangstone der folgenden Melodiezeile. Ein Ähnliches, hier wohl willkürlich, aber eines gleichen Zweckes wegen, erscheint in der ersten Zeile der Melodie des Psalmliedes „Erbarm dich mein o Herre Gott“; auffallender noch, weil dadurch das dem geistlichen Liebergesange sonst fremde Verhältniß der erhöhten Prime eingeführt wird, indem die Melodie, mit ihrem Grundtone (e) beginnend, durch dessen kleine Terz (g),

\*) S. Beispiels Nr. 93.

die dann um einen Halbton geschärft wird (gis), nach a fortschreitet. Auch Veränderungen der Tonarten einzelner Singweisen kommen vor, wie wir davon ebenfalls bei Gesius Beispiele fanden an den Melodien: „Christus der uns selig macht“, und „Da Jesus an dem Kreuze stund“, die aber hier beide ein in allen seinen Ausweichungen regelmäßig entwickeltes Phrygische darstellen, jene im Tonumfange von D mit Vorzeichnung eines b auf der 2ten und sechsten Stufe, wie es bereits bei Seth Calvisius und Andern ausnahmsweise vorkommt. Eine Veränderung aber hat die schöne und kräftige Weise getroffen: „Heut triumphiret Gottes Sohn“, die aus einer phrygischen zu einer äolischen geworden ist, und dadurch um so mehr eine Entstellung erfahren hat, als — zumahl in Seth Calvisius trefflichem 6stimmigen Tonsatz — ihr Schweben zwischen ihren Hauptbeziehungen, der ionischen, mit der sie beginnt, der äolischen, in der nach jedem Verweilen in dieser sie wieder ausweicht, ihr ein Gepräge des Feierlichen, Geheimnißvollen gewährt, das nun ganz verloren gegangen ist. Stellen wir Grügers Behandlung dieser Melodie der so reichen, inneren Entfaltung derselben durch jenen älteren Meister gegenüber, so erscheint die sonst würdige und kräftige Begleitung von fünf Posaunen, womit Grüger sie schmückt, fast nur als klingendes Erz, und vermag nicht dafür zu entschädigen. Der Weise: „Herzlich thut mich verlangen“ hat Grüger um 1640 durch seine Harmonie — vielleicht nach Stobäus Vorgange — einen phrygischen Tonsatz gegeben; 1658 indeß kehrt er zu der, bis dahin allgemeineren, ionischen Behandlung zurück.

Fassen wir nun zum Schlusse alles dasjenige kurz zusammen, was wir bisher über Grüger berichtet haben; so erscheint er uns als glücklich begabt vor Vielen in Erfindung geistlicher, bei der Gemeine Anklang findender Weisen, ja, als der Erste, dem wir seit der Kirchenverbesserung nachrühmen dürfen, eine namhafte Anzahl eigener Melodien dauernd in die Kirche eingeführt zu haben, während wir vor ihm nur von wenigen kirchlich gewordenen die Urheber zu nennen wußten, und die meisten nur als Gesamtwerk frischer Volksbegeisterung ansehen durften. Der Melodie, der zum Gesang gewordenen Strophe, widmete er die volle Kraft seines Lebens, und eben so blieb ihrer Entfaltung seine Liebe vor Allem zugewendet; hier allein finden wir ihn in der Blüthe seines Strebens, auf der Höhe seines Ruhmes, müssen wir ihn daneben auch schätzen als achtbaren, schulgerechten, kunstgelehrten Tonsetzer, als gründlichen Tonlehrer nach dem Maaße der Erkenntniß seiner Zeit. Die eigenthümliche Färbung geistlicher Weisen, wie die erste Zeit der Kirchenverbesserung sie zeigt, beginnt in den seinigen schon zu erbleichen; jene Verschmelzung des Kirchlichen in den Grundtonreihen, des Volksmäßigen in dem rhythmischen Fortschritte, zu Melodien neuer Art, erscheint in den seinigen nicht mehr, und so tritt sie denn auch zurück in den Harmonieen, womit er diese, denen er durch sie nicht immer genügt, und jene früheren begleitet, in denen beides vorwaltet. Wesentlich neu ist er als Tonsetzer in gleichzeitiger Verbindung des Instrumentenspiels und strophischen Gesanges; als Sänger in der Fülle herrlicher Aufgaben, die er für die Entfaltung durch die Kunst einer späteren Zeit geschaffen hat, während er dadurch zugleich seinen Mitlebenden einen reichen Quell der Erbauung, und den würdigsten Schmuck, die dankenswerthe Verankerung des kirchlichen Gemeinegesanges gewährte. Sein Freund Johann Franke \*), dem er als Sänger oft zur Seite trat, und der ihn den Assaph seiner Zeit nennt, rühmt ihm mit Recht nach:

\*) S. dessen irischen Heftion S. 189. 190.

Durch deinen Ton, mein Freund, wird alles Gift vertrieben,  
Damit die Hölle's Schlang hat auf uns losgepfeilt.  
Wohl dir, du edler Geist, der du in Geistes Sachen  
Dich selber regig machst, und so zu spielen weißt,  
Daß sich der Freuden Feind alsbald darvon muß machen,  
Wenn deine Harfe klingt. Wohl dir, du edler Geist!

Neben Crüger haben wir zunächst **Jacob Hünke** zu nennen, der durch die früheren Ausgaben der *praxis pietatis melica* mit ihm in unmittelbare Verbindung tritt. Gerber erwähnt seines um 1695 gestochenen Bildnisses, das ihn als einen 73jährigen darstellt, und schließt aus einem Canon, der darunter gesetzt ist, daß Hünke ein vorzüglicher Contrapunktist gewesen seyn werde. Da er nun auf den Titeln der durch ihn vermehrten Ausgaben der *praxis pietatis* „Bernoa-Marchicus“ und „musicus instrumentalis zu Berlin“ genannt wird, so erfahren wir durch Alles dieses zusammengenommen, daß er im Jahre 1622 zu Bernau geboren war, und von der Tonkunst lebte, zunächst als Spieler; womit freilich auch alles sich erschöpft, was uns von seinen äußeren Lebensverhältnissen bekannt ist. Der zwölften Ausgabe der *praxis pietatis* Crügers (1666) finden wir „65 geistreiche Epistolische Lieder“ angehängt, von Johann Heermann gedichtet, und durch Hünke mit Melodien versehen, von denen indeß, eben so wie von ihren Liedern, keine zu Berlin mehr in der Kirche fortleben. Es genüge über sie die Bemerkung, daß in ihnen das Bezeichnende älterer Kirchenweisen, wie es nur so eben besprochen wurde, gänzlich erloschen ist, und daß alle bereits das Gepräge neuerer Zeit tragen. Eben diese Lieder und Melodien finden sich der 24ten Ausgabe des gedachten Gesangbuches (1690) nun nicht mehr angehängt, sondern wirklich (Nr. 1073 — 1194) einverleibt. Unter den Liedern, durch welche diese Ausgabe nun bis auf 1220 mit 387 Melodien vermehrt ist, erscheinen die Weisen von deren 17 mit J. H. — den Anfangsbuchstaben des Tauf- und Familiennamens unseres Hünke — bezeichnet, als von ihm herrührend. Danach gehörten ihm zwei, noch jetzt in den Kirchen Berlins gebräuchliche Melodien an: eine für Paul Gerhard's schönes Trostlied: „Lieb dich zufrieden und sei stille“ \*), aus C mit der kleinen Terz, einer Tonart, die hier schon ganz wie unser C-moll behandelt ist; und eine für Johann Georg Albinus Lied: „Alle Menschen müssen sterben“, die man sonst gewöhnlich dem Johannes Rosenmüller zuzuschreiben pflegt. Es muß dahin gestellt bleiben, welche Angabe die glaubwürdigere sei. Diejenige, welche Rosenmüller als den Sänger nennt, und sich in vielen Büchern, selbst mit Angabe des Jahres der Entstehung — 1650 — wiederholt, wird auf keine sichere Quelle zurückgeführt; wir werden künftig auf dieselbe wieder zurückkommen. Erscheint sie dadurch weniger zuverlässig, und jene, die Hünke als den Urheber noch während seines Lebens, und in einem von ihm herausgegebenen Buche nennt, als die glaubhaftere; so ist doch zu erinnern, daß auch die Melodie des Liedes: „Ich bin ja Herr in deiner Macht“ die Anfangsbuchstaben von Hünke's Namen führt, da sie doch urkundlich von Heinrich Albert herrührt, ja, selbst mit dessen Tonsatz erscheint, der durch die verstümmelnde Weglassung einer Stimme aus einem fünf- ein vierstimmiger geworden ist. Die Melodie des Gerhard'schen Liedes — neben der noch eine zweite von J. G. Ebeling vorhanden ist, von der später zu

\*) S. Beispiel Nr. 94.

\*\*) S. Beispiel Nr. 95.

reden seyn wird — dürfte indeß unbezweifelt von Hünge herrühren, einem Zeitgenossen des Dichters, in dessen unmittelbarer Nähe er lebte; auch wird ihm hier von keinem Anderen die Urheberschaft streitig gemacht.

Daß Hünge, obgleich für die Kirche thätig, eine amtliche Stellung in derselben gehabt, finde ich nicht aufgezeichnet. **Johann George Ebeling**, zu dem wir jetzt übergehen, war Grügers unmittelbarer Nachfolger im Amte des Musikdirektors an der Kirche, und des Collegen an der Schule zu S. Nicolai in Berlin, jedoch, wie es scheint, nur sechs Jahre lang, denn schon 1668 finden wir ihn als Professor der griechischen Sprache und Dichtkunst, so wie als Cantor an dem gymnasio Carolino zu Stettin. Von seinen Lebensschicksalen wird uns, dieses ausgenommen, nichts weiter berichtet, als daß er ein geborner Lüneburger gewesen; selbst über seine persönlichen Verhältnisse zu seinem Vorgänger, und zu seinem Dichter, Paul Gerhard, dem er, wie es scheint, ausschließend sich gesellt hat, sind wir nicht unterrichtet. Als Herausgeber aller Lieder dieses lezten mit einer Melodie für ein jedes, ist er uns hier vorzüglich von Wichtigkeit; seine gesammte tonkünstlerische Thätigkeit scheint auf die Erfindung und den Tonsatz dieser Melodien sich beschränkt zu haben, denn ein anderes musikalisches Werk von ihm ist uns nicht genannt. Wir wenden uns daher sofort zu diesem.

Ebeling gab Gerhards 120 Lieder unter der Aufschrift: „Pauli Gerhardi Geistliche Andachten“ in den Jahren 1666 und 1667 in zehn Heften dudenweise heraus, mit 4stimmigen Melodien für ein jedes, welche, bis auf einige, von ihm selbst herrühren: mit der Harmonie ist dieses durchgängig der Fall. In jedem dieser Hefte von kleinem Folio-Format, sind die 4 Stimmen, ihrer je zwei, auf gegenüberstehenden Blättern nebeneinander gedruckt. Die Melodie ist, wie um jene Zeit es nun schon fast ohne Ausnahme geschah, der Oberstimme zugetheilt, und wo sie nicht von dem Herausgeber erfunden ist, fehlt ihr sein Namenszeichen J. G. E., das alsdann nur neben die übrigen Stimmen gesetzt ist. Zwei begleitende Geigen- und eine Bassstimme für jede dieser Weisen sind in besonderen Stimmbüchern in klein Quart gedruckt; durch diese Abweichung des Formats ist es vielleicht gekommen, daß man sie selten noch mit dem Eingebuche zusammenfindet, ja daß sie überhaupt nur noch in wenigen Abdrücken vorhanden sind; in den meisten Fällen werden sie, weil für sich genommen ohne Nutzen, durch Nichtachtung verloren gegangen seyn. Im Jahre 1667 wurden jene 10 einzelne Hefte durch einen Gesamttitel zu einem Buche vereint, dem die Instrumentenstimmen als Beilage dienten; bei dieser Gelegenheit, scheint es, mußte das erste Dugend neu aufgelegt werden, wie es denn mit jenem Titel, der die spätere Jahrzahl zeigt, nunmehr einen unzertrennten Abdruck bildet. Dieser Titel lautet: Pauli Gerhardi Geistliche Andachten, bestehend in 120 Liedern, aus hoher und vornehmer Herren Anforderung in ein Buch gebracht, der göttlichen Majestät zuvörderst zu Ehren, dann auch der werthen und bedrängten Christenheit zu Trost, und einer jedweden gläubigen Seelen zu Vermehrung ihres Christenthums. Also dudenweise mit neuen, sechsstimmigen Melodien (Gesang und Begleitung als eines gerechnet) geziert. Hervorgegeben und verlegt von Johann Georg Ebeling, der Berlinischen Hauptkirchen Music-Director, Berlin gedruckt bei Christoff Rungen. Anno MDCLXVII. Jedes der hienach vereinigten Hefte trägt seine besondere Zueignung und eigene Vorrede. Das erste ist den Prälaten, Grafen, Herren, der Ritterschaft und den Städten der Ehur- und Mark- Brandenburg gewidmet, und seine am 16ten Februar 1666 geschriebene Vorrede verbreitet sich über die wunderbare Kraft der Tonkunst, die mit wenigen Veränderungen der Töne eine unbeschränkte und unbegreifliche Zahl von Melodien

hervorbringen könne; ein zeitliches Wunderwerk, das der Herr zu einem geist- und göttlichen Wesen verordnet habe, das ihm nicht allein ein tägliches Opser und Heiligthum sei, sondern von seinen Engeln in einem ewigen Dreimalheilig unaufhörlich vor seinem Gnabenthronen geübt werde. Das 2te Heft wendet sich nun mit seiner Zueignung und Vorrede vom 1sten May 1666 an das „Hoch Wohl- und Edle, auch viel Ehr- und Tugendreiche, Berlin und Edln eingeborne Frauenzimmer.“ Hier wird die herrliche Gottesgabe des Gesanges gepriesen, die den Frauen vornehmlich geschenkt sei; vermöge deren sie „durch deo gütigen Zwang, auch nur des klingenenden Athems, das männliche Geschlecht gleichsam in eine Dienstbarkeit einsingen und gebunden halten“, und dem Schöpfer, gleichwie die Englischen Stimmen im Himmel, so als irdische Englein, ein behagliches, seinen ertheilten Gaben gemessenes Opser darbringen. In der Widmung des 3ten Heftes (vom 20sten August 1666) werden „die Edlen, Besten, Hochgelahrten und Wolbenamten Herrn Advocaten des Churfürstlich Brandenburgischen Cammergerichts“ mit dem bedenklichen Spruche begrüßt: daß kein Jurist in den Himmel komme. Es sei indeß damit nicht so übel gemeint; die gottesfürchtigen Theologen, welche dieses Scherzwort ausgesprochen, hätten nur die Herren Juristen ihres Christenthums erinnern, und sie von dem weltlichen Stande zu dem Geist und himmlischen Stande anweisen wollen. Ohne der Welt als Christen abgeschrieben, und also bei Christo zu seyn, würde es den Medicis und Philosophis, ja, Edlen, Grafen, Fürsten, Königen und Kaysern gleich schlecht ergehen. Des Herausgebers juristische Gönner seien geistlichen Sinnes: sie ließen sich die geistlichen Lieder mit besonderer Andacht in der Kirchen Gottes belieben und angelegen seyn, und absonderlich trügen sie „zu unserem hochgeliebten Herrn Paul Gerhardten“ und dessen geistlichen Lieder-Andachten ein Christliches Wohlgefallen. Darum habe er nicht unterlassen, durch seine geringfügige Composition mit einzustimmen, und ihrem gottseeligen Eifer mit der Musik nachzugehen. Die nächsten in der Reihe sind nun „das Ausländisch in Berlin und Edln wohnende Frauenzimmer“, dem Ebeling (am 8. November 1666) als ein gleichermaßen nunmehr in Berlin eingestropft Mitglied, das gemeine Recht der Fremdlingenschaft ansprechend, Gerhards schöne Lieder zum Lobe der Frauen und des Ehestandes widmet. Gegen mehrere Churfürstliche Räte, denen er am 21sten December, kurz vor dem Schlusse des Jahres 1666, das fünfte Heft zueignet, ergeht sich Ebeling in allerhand Betrachtungen über die verflossenen, bedenklichen drei Sechsen, und den Eintritt der glück- und freudereichen heiligen Sieben. Die Hof-Medici, Doktoren der Medicin, und Apotheker werden in der Vorrede des 6ten Heftes am 24. Januar 1667, in dem neuen Jahre die ersten, angerebet. Hier erschallt nun eine Klage über den Verfall aller Künste, der Musik unter ihnen, da sie „mit ehesten auf das letzte Loch pfeifen, oder gar agonisiren werde.“ Auch ihre Heilkraft habe abgenommen. Da nun die Herrn Doktoren und Apotheker jeder das Seine in Abnahme der Künste gnugsam befunden, habe der Autor „durch occasion unseres werthen Herrn Paul Gerhards Lobtenlieder seine Cantor Klage zugleich ablegen, und mit der ihrigen verbinden wollen.“ — Am 8ten März 1667, in der Widmung des 7ten Heftes gelangt nun Ebeling zu „dem Geheimen Cammer Secretario Johann Samuel Fehr, und den Churfürstlichen Cammer Ampts, Cammer, Hoff Renthney, der Ibblichen Landschaft, sämtlicher Städte und Kreise Secretarien. Er weist sie, deren Amtstitel das Geheimniß vor sich hertrage, auf das Geheimniß der Sphärenmusik hin. Ihnen liege oft nur ob, das ihnen geheim Anvertraute 24 Stunden geheim zu halten, und sie dürften es dann, als keines Geheimnisses mehr werth, mittheilen. Jene Musik sei bis dato in dem höchsten Beruf und Ruhm, in Verwunderung der ganzen Welt bestanden, doch zugleich in solchem Geheimniß, daß nichts lieberes gegläubet, nichts

weniger als davon gesungen und gehört worden. Was nun von der geheimnißvollsten Musik der allersecretesten Philosophen bis dato die allertieffinnigste Weltweisen und kunstreichste Capell-Meister erfahren, und beinahe herausgefishet hätten, biete er den Herrn Secretarien dar: das übrige müsse geheim gehalten werden, so lange es im Geheim bleiben solle. Zuletzt wird über Papiermangel geklagt, und angefragt: „ob bei Dero Canzeleien und ordinar Papieren sich nicht ein befallendes Accedengchen ereignen möchte, damit die noch übrige aufgesetzte (Melobeyen) ehicht zum Drucke könnten befördert werden.“ Einen ersten Ton stimmt Ebeling an in den Zuschriften des achten und neunten Hestes, vom 3ten und 24ten April 1667. Jenes ist zwölf Kauf- und Handelsleuten der Churfürstlichen Residenz Besten und Hauptstädte Berlin und Eßln, dieses eben so vielen Bürgern beider Städte gewidmet. Dort wird die Tonkunst gepriesen als eine besondere Erquickung bei der Pilgrims- und Wanderschaft, welche vornehmlich der Kaufleute Beruf sei, wie ja auch daneben alle Christen das Leben als eine wahrhafte Reise nach dem rechten Vaterlande anzusehen hätten. Hier läßt sich eine Klagebede anderer Art als zuvor, über den Verfall dieser Kunst vernehmen. „Ach — seufzt Ebeling — wie eine gute Zeit war dieselbe, als in Städten die feinen ehrbaren Bürger Gott zu Ehren, ihnen zur geistlichen Belustigung, Sonn- und Festtags in Kirchen auf den Choren mit erschienen, bisweilen selbst allein ihre männliche Stimme hören ließen, bisweilen mit einsingen hülften, damit, was sie in der Jugend gelernt, auch im Alter zu Gottes Ehren gebrauchen wollten. Wie hatten damals die Schüler einen Scheu für Alte, welche öfters ihre eigene Hospites waren! Wie gaben die Eltern auf ihre Kinder Achtung, ob und wie sich die ihrigen bei Gottesdiensten verhielten! Summa Summarum, es war beym Anfang der Reformation, und Erleuchtung göttliches Wortes auch ein erleuchteter Sinn und heiliges Wolgefallen an Christlicher Music. Aber das ist alles weg und dahin, altväterische Mode, wie Großmutter Rock und Mütze, womit ehemals Kinder und Kindeskinde sich rühmten, heutiges Tages eine arme und schlechte Dienstmagd sich nicht mehr darüber erfreuet, sondern als ein verächtliches Ding abwirft, und nach alio modo siehet.“ Zum Schlusse werden die Angeredeten ermahnt, ihre Kinder, wie zu allem Guten, so auch zur Musik zu gewöhnen. Das zehnte, und letzte Dugend der Lieder Gerhards und ihrer Melobieen leitet Ebelings Blick abermahl zu den Frauen zurück, denen er zweimahl schon, einheimisch und ausländisch gebornen, sich empfohlen hatte. Ihnen nun, ohne Unterschied der Herkunft, weiht er „zum Ende gut, alles gut“ den Rest seines Werkes, auch um deswillen (sagt er), weil sie „sich auch in diesem Werk der 120 geistlichen Gesänge gegen meine wenige Person mit großer Vernunft und Bescheidenheit vor viel hohe und niedrige, edel und unedel, gelehrte und ungelehrte Männer, sehr höflich und mildeich erwiesen.“ So, mit Verstand, und frischem Humor, redet unser Meister Alle, seinem Kreise Angehörnde an, ihnen Angenehmes sagend, sie ermahnend; nur an seinen Kunstgenossen geht er vorüber, deren freilich Keiner zu ihm in dem Verhältnisse des Dichters gestanden haben mag, denen er auch wohl den Verfall der Kunst, über den er klagt, zuschreiben mochte.

Paul Gerhard hat, mit Ausnahme von sieben, alle seine Lieder auf bekannte Melobieen gerichtet; diese sieben treten mit Strophen auf, die bisher in dem Kirchengesange noch nicht einheimisch waren. Zu drei von diesen 7 Liedern, hatte, wie wir gesehen, Johann Crüger vor Erscheinen des, erst nach seinem Tode öffentlich gewordenen Ebelingschen Werkes, Melobieen erfunden; zu den Liedern: Auf auf mein Herz mit Freuden — Nicht so traurig, nicht so sehr — Fröhlich soll mein Herze springen (Warum sollt ich mich denn grämen). Diese traf Ebelings Werk bei seinem Erscheinen bereits in der Kirche gewurzelt; doch hat ihn dies — die zuerst unter ihnen genannte aus-

genommen, die er in jenes aufnahm ohne ihren Urheber zu nennen — an Erfindung neuer nicht gehindert, welche die Grügerschen indeß nicht zu verdrängen vermochten. Zum erstenmale aber gesellten sich seine Singweisen den andern vier Liedern eines neuen Maaßes: *Gieb dich zufrieden und sei stille* — *Was trodest du stolzer Tyrann* — *Die glühne Sonne, voll Freud' und Wonne* — *Der Tag mit seinem Lichte*. Das Lied: „*Sollt' ich meinem Gott nicht singen*“ zählen wir nicht mit zu den übrigen; auch seine Strophe war wohl eine neue, doch von Gerhards nicht zuerst eingeführt. Sie gehörte Rist an, der sich ihrer bei seinem Liede: „*Lasset uns den Herren preisen*“ zuerst bediente; und dessen von Johann Schop herrührende Melodie, so wie die von Grüger bald nachher dazu erfundene, haben schon deshalb Ebelings viel spätere unterdrückt. Von jenen 4 Liedern hat nun das zweite „*Was trodest du stolzer Tyrann*“, so viel ich gefunden, nicht kirchliche Geltung behalten, dieses ist nur bei den drei andern geschehen, und mit ihnen, bis hinein in das 18te Jahrhundert, haben auch ihre Singweisen sich erhalten, doch nicht alle gleich dauernd. Die praxis pietatis melica hat ihnen ihre Dauer nicht gewährt; dort erscheinen das erste und dritte mit neuen Weisen von Jacob Hinge, das vierte mangelt gänzlich. Allein um 1704, als Freilingshausens Gesangbuch zum erstenmale erschien — später als erster Theil desselben bezeichnet — fanden alle drei dort, mit Ebelings Weisen Platz \*), und behielten ihn bis 1741, wo eine neue Ausgabe den Inhalt jener frühesten unter vielen später nachfolgenden, mit dem eines zweiten, 1714 erschienenen Theiles verband. Hier blieb nur dem ersten unserer Lieder Ebelings Weise; die der andern wurden mit neuen vertauscht. So reich nun auch Freilingshausens Gesangbuch bei seinem ersten Erscheinen bereits an Liedern Gerhards war — es enthält deren 52 — so waren doch von ihnen nur acht mit eigenen Melodien versehen: jene 3 mit Ebelings, eines mit einer Grügerschen (*O Jesu Christ, dein Kripplein ist*), die übrigen 4 \*\*) mit ganz neuen. Der um 1714 erschienene 2te Theil gab noch 28 andere Gerhardsche Lieder, aber nur drei \*\*\*) mit eigenen Melodien, unter denen keine mit Ebelings übereinstimmt. Diesen elf Melodien, von denen die Gesamtausgabe von 1741 nur eine Ebelings (*Gieb dich zufrieden und sei stille*) und eine Grügers (*O Jesu Christ, dein Kripplein ist*) beibehielt, an die Stelle zwei Ebelingscher neue setzte, und nur die übrigen mit hinübernahm, fügte sie nun, für schon vorgefundene Lieder Gerhards noch 7 eigene

\*) 1.) *Gieb dich zufrieden* u. Ebeling 11. Freil. 432.

2.) *Die glühne Sonne* u. — 25. — 592.

3.) *Der Tag mit seinem Lichte* — 26. — 617.

\*\*) 1.) *Als Gottes Lamm und Lenz* Freil. 105.

2.) *Geh aus mein Herz und suche Freud* — 202.

3.) *Auf auf mein Herz mit Freuden* — 109.

4.) *Fröhlich soll mein Herze springen* — 24.

Die Melodien des 1ten, 3ten und 4ten haben auch mit Grüger's nichts gemein.

Freil. 1714. Ebeling.

\*\*) 1.) *Herr höre was mein Mund u.* 290 107

2.) *Ich erhebe, Herr zu dir* 188 103

3.) *Nicht so traurig, nicht so sehr u.* 381 16

Diese kommen, und zwar Nr. 1 unter Nr. 660

2 — — 465

3 — — 816 b

in der Ausgabe des Freilingshausen von 1741 wieder mit denselben Melodien vor, die mit Ebelings nichts gemein haben: das 3te mit noch einer andern, zuerst stehenden, die, gleichwie die ihr folgende, auch der Grügerschen nicht übereinstimmt.



Melodien hinzu, deren eine nur Ebeling angehört (Warum sollt' ich mich denn grämen), eine von ihm ausgesetzt und theilweise umgebildet ist — die des Helmholtz'schen Liedes: „Nun laßt uns Gott den Herren“ für Gerhards „Wach auf mein Herz und singe“ — die andern fünf von unbekannten Urhebern herrühren \*), und nicht aus denen Ebelings entlehnt sind. Endlich vermehrt diese Gesamtausgabe die achtzig Lieder Gerhards, die sie aus den früheren 2 Theilen aufgenommen hatte, noch um 2 mit eigenen Singweisen, die aber mit Ebelings ebenfalls nichts gemein haben \*\*). Nur eine Melodie Ebelings enthält die 12te Ausgabe der *praxis pietatis melica* von 1666: die des Liedes: Ich will erhdhen immerfort, das sich auf den 34ten Psalm gründet. In Berlin, wo Ebelings Weisen entstanden, zuerst an das Licht traten, und, wie es scheint, auch Beifall fanden, lebt doch nur eine einzige von ihnen in der Kirche noch fort: die des Liedes: Warum sollt' ich mich denn grämen; für die des schönen Trostliedes Lieb dich zufrieden und sei stille hat die Melodie Jacob Hünke's dauernder Anklang gefunden.

Es schien am angemessensten, diese Schicksale der Melodien Ebelings hier sofort im Zusammenhange mitzutheilen. Es bleibt nur noch beizufügen, daß sieben der Singweisen seines Werkes ihm nicht angehören, und deshalb auch sein Namenszeichen nicht haben. Die der Lieder: Auf auf mein Herz mit Freuden, und: Wach auf mein Herz und singe, sind als solche schon zuvor genannt; jene rührt von Crüger her, diese treffen wir 1587 in Seneccers Cational zu Helmholtz's Lied: Nun laßt uns Gott den Herren. Noch für zwei andere Lieder hat Ebeling Crügers Melodien entlehnt: Sey fröhlich alles weit und breit u. und das Reiselied: „Nun geht frisch drauf“, zu dem er diejenige anwandte, welche jener Meister 1640 zu Nicolaus Herrmanns Weihnachtlied „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ neu erfunden hatte. Ältere Melodien sind die der Lieder: „O Mensch beweine dein' Sünde groß“ (ursprünglich des 119ten Psalms: „Es sind doch seelig alle die“ 1525) und „Lobet den Herrn“, Scandelli's, zu dem gleichbeginnenden Lied gesungene (1568). Endlich ist die Weise des Weihnachtliedes: „Alle die ihr Gott zu Ehren“ (Nr. 57) einem damals beliebten Gesange Stadelmayers: Qui adstatis, aspiratis etc. entlehnt.

Den Ursachen, weshalb so wenige der Melodien Ebelings kirchliche Geltung erhielten, wollen wir hier noch nicht nachforschen; vielleicht enthüllen sie sich uns von selbst in dem Fortgange unserer Betrachtung. Das eine nur ist schon auf unserem gegenwärtigen Standpunkte nicht zu verkennen: die wenigen, welche Eintritt in die Kirche fanden — unter ihnen die eine, in Berlin erhalten gebliebene — verdankten ihn wesentlich den neuen Strophen ihrer Lieder. Jene Zeit war vorüber, wo man nicht müde wurde, einer, einmahl beliebt gewordenen dichterischen Form einen Reichthum neuer, melodischer zu gesellen; nicht etwa, weil die Erfindungsgabe nunmehr versiegt gewesen wäre, als eben dieses Reichthums wegen, der, sobald eine schon da gewesene Strophe aufs Neue erschien, eine Fülle von Singweisen

\*) Die der Lieder:

|  | Freil. 1741. | Ebeling. |
|--|--------------|----------|
| 1.) Ich weiß o Gott daß all mein Thun                  | 1013         | 30       |
| 2.) Ich steh an deiner Rippen hier                     | 63           | 54       |
| 3.) Nun ruhen alle Wälder (O Welt ich muß dich lassen) | 1524         | 87       |
| 4.) Schwing dich auf zu deinem Gott u.                 | 1153         | 18       |
| 5.) Nun danket all, und bringet Ehr u.                 | 1216         | 114      |

\*\*) 953. Ebel. 108. Ach Herr, wie lange willst du mein.  
1196. — 112. Ich will mit Danken kommen.

zur Auswahl gewährte; zu geschweigen, daß die Gemeinen in diesen Weisen heimisch geworden waren, und daß auf ihnen, den Erzeugnissen der ersten frischesten evangelischen Begeisterung, eine Heiligkeit ruhte, ein Siegel des Kirchlichen — daß wir es so bezeichnen —, die ihnen einen Werth gaben vor allen später entstandenen, die stets nur in ungleichen Kampf mit ihnen treten konnten.

Von Ebelings Melodien ist keine in den Kirchentonarten gesetzt, sie stellen ohne Ausnahme unsere harte und weiche, nicht in der Folge ihrer Tonverhältnisse, sondern durch die Tonstufe, auf der ihr Grundton erscheint, sich unterscheidende Tonart dar. Die harte waltet um Vieles vor über die weiche, jene erscheint unter 120 Tonsätzen 65-, diese nur 55mahl. So finden wir Cdur 15mahl, Gdur eben so oft, Ddur 6-, F- und Bdur ein jedes 12mahl, Esdur fünfmal; Amoll 13mahl, Emoll 12mahl, Dmoll 17mahl, G- und Cmoll ein jedes 6mahl, einmahl endlich auch Hmoll. Alle diese Tonarten — zwölffach unterschieden nach dem eben Gesagten — sind auf heutige Weise mit Vorgezeichnung der Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen versehen, nur daß ihrer nicht mehr als zwei neben den Schlüssel gesetzt sind, und das dritte in den Fällen allein, wo es nöthig wird, sich einzeln beigeschrieben findet. Mannichfaltiger sind die rhythmischen Verhältnisse. Nur in 55 Fällen — der entschieden Minderzahl — ist der gerade Takt unverändert vormalend; die übrigen 65 bringen uns vielfach wechselnde Gestaltungen entgegen. Auch rhythmischer Wechsel ist nicht ausgeschlossen, er erscheint in neun Fällen, ohne zugleich in entschiedenem Wechsel des Taktes überzugehen; in fünf anderen führt er diesen herbei, und darunter findet sich einer, wo ein triplirter Takt aus ihm sich hervorbildet (Nr. 38 \*). Gerader und ungerader Takt stehen einander neunmal einfach gegenüber, in vier Fällen unter diesen ist der zuletztgenannte ein triplirter, wenn wir diesen als ungerade bezeichnen wollen, da er nach geradem Maasse getheilt, und nur nach ungeradem gegliedert ist. Unter der Voraussetzung, daß diese Art der Gliederung jenen Namen rechtfertige, ist endlich 42mahl der ungerade Takt durchhin vormalend, und darunter der triplirte sechs- mahl, in einem Falle \*\*) unter der ungewöhnlichen Bezeichnung eines  $\frac{3}{2}$  Taktes. Löst sich Ebeling in den tonischen Verhältnissen seiner Melodien — daß wir uns dieses Ausdrucks bedienen — von den kirchlichen Grundformen, so ist er dadurch den volksthümlichen dennoch nicht näher gekommen: er strebt nach lebhaftem Ausdrucke des Einzelnen, und liebt deshalb öftere Übergänge in andere Tonarten, ja, er wendet sie öfter an als es mit leichter Faßlichkeit der Melodien verträglich ist. Deshalb, und wegen der Mannichfaltigkeit ihres rhythmischen Baues, tragen seine Tonsätze, so treu sie auch den Strophen seines Dichters sich anschließen, doch oft mehr das Gepräge von geistlichen Arien, als vierstimmigen Liedern. Gleich das erste Heft, das Ganze eröffnend, giebt davon ein überzeugendes Beispiel, in Melodie und Tonsatz des Liedes: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld \*\*\*), das man fast durchgängig nach der, für seine Strophe passenden alten Melodie (1525) des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon“ singt. Die Grundtonart ist Cmoll, völlig in modernem Sinne behandelt, nur daß die vormalenden Schlüsse mit der großen Terz an die Behandlung der Kirchentöne noch entfernt erinnern. Die Modulationen wenden sich, theils bestimmt ausgesprochen, theils andeutend, nach Fmoll, Esdur,

---

\*) Wie schön ist doch, Herr Jesu Christ  
Im Stande wo dein Segen ist 2c.

\*\*) Jesu, allerliebster Bruder 2c. (Nr. 61.)

\*\*\*). S. Beispiel Nr. 96.

Gmoll, nur die Schlußwendung der vorletzten Zeile ist eine phrygische. Die beiden Zeilen des Aufgesanges zeigen in ihrer vollkommen gleichen Gliederung rhythmischen Wechsel; nach einem Auftakte schreitet der Gesang in triplirtem ( $\frac{3}{2}$ ) Takte fort, am Schlusse jeder Zeile in den geraden ( $\frac{2}{2}$ ) ausgehend. Die erste Zeile des Abgesanges, und sie allein, bewegt sich gemessen und ernst in geradem Takte, bei den folgenden 2 kehrt die frühere rhythmische Gliederung wieder; die letzten drei Zeilen sind durchgängig ungeraden ( $\frac{3}{2}$ ) Takts. In diesem rhythmischen Baue, es ist wahr, findet sich Manches, dem wir auch in volksmäßigen Weisen mit rhythmischem Wechsel begegnen, ja, früher haben wir allgemein verbreitete kirchliche Melodien gefunden, deren künstliche Gliederung auf einen schulgerecht gebildeten Tonkünstler als ihren Urheber zu schließen erlaubte. Allein es erscheint hier alles absichtlicher, den Worten der ersten Strophe näher nachgehend, durch deren Inhalt im Einzelnen erst gerechtfertigt, und nicht in innerer, selbständiger, tonkünstlerischer Ebenmäßigkeit; nicht als reines, aus ursprünglicher Empfindung des ganzen Liedes hervorgegangenes musikalisches Gegenbild desselben in seiner Gesamtheit, sondern nur des Theiles desselben, der dem Sänger und Seher zunächst sich darbot, der ersten Strophe. Freilich ist in dieser, als lebendigem Gliede des Ganzen, auch wohl die in demselben vorwaltende Stimmung ausgedrückt, aber doch auf eine besondere, eigenthümliche Weise, nach Maassgabe ihres Inhalts, so daß ein zu nahe Anschließen der Melodie an das Einzelne, für die folgenden, wenn auch nicht etwas Widerstrebendes, doch oft Unpassendes erhält. So giebt der Rhythmus, wie er zuvor beschrieben ist, in dem lebhafteren Fortschreiten mit dem er beginnt, dem matten mit dem er endet, allerdings das Bild eines sich aufraffenden, wieder zusammensinkenden Dulders; die fünfte Zeile, die in gleichem langsamem Gange fortschleicht, schließt sich den Worten wohl an:

es geht dahin, wird matt und krank,

und endlich erscheint der Eintritt des feierlichen  $\frac{3}{2}$  Taktes für die letzten 3 Zeilen, die hier, wie in allen übrigen Strophen auch, auf das große durch unser Lied gefeierte Opfer deuten, und auf die Vorsätze, die dasselbe in dem Sänger erweckt, dem Ausdrucke vollkommen entsprechend, und für den nur die erste Strophe Singenden würde die erfreulichste Harmonie zwischen Ton und Wort, Dichtung und Gesang vorhanden seyn. Aber nicht in jeder folgenden Strophe gestaltet sich der Wechsel und die Farbe der Empfindung, denen der Gesang hier so nahe sich gesellte, ganz auf gleiche Weise; zu geschweigen, daß, wenn die erste Strophe bestimmte Einschnitte der Melodie nicht allein zuläßt, sondern als besonders bedeutsam hervortreten läßt, die folgenden sie als sinnwidrig und wortzerreißend gradehin verbieten, so, daß die für sie nachdrückliche, eindringliche Betonung späterhin zu einer entschieden fehlerhaften wird, wie davon ein Jeder leicht sich überzeugen kann, der das ganze Lied der Melodie Ebelings anpaßt. Es ist diesem Allen zufolge leicht erklärlich, weshalb die Weise dieses sonst ausgezeichneten Tonsatzes nie ein Eigenthum der Gemeinde werden konnte. Richtiger hat Ebeling das Verhältniß der Melodie zur Gesamtheit des Liedes gefaßt in derjenigen, die er für Gerhards köstlichen Trostgesang erfand: Sieh dich zu frieden und sei stille \*); eine Singweise, die, wenn auch nicht da, wo sie entstand, doch örtlich noch fortlebt, und zu seinen gelungensten zu zählen ist. Die Strophe des Liedes, eine von Gerhard zuerst eingeführte, ist siebenzeilig: der Aufgesang von 4 Zeilen zeigt eine 9syblige, iambische, mit einer 8sybligen, trochäischen zweimal wechselnd; in dem 3zeiligen Abgesange folgt eine 5syblige, iambische Schluß-

\*) S. Beispiel Nr. 97.

zeile zwei vorangehenden neunsybligen, deren jede einen merklichen Einschnitt nach den ersten beiden Füßen zeigt, der durch ihre Mittelreime noch mehr sich kenntlich macht. Ebelings Melodie bewegt sich im 3 Takte. Die vier Zeilen des Aufgesangs hat er nicht durch gleiche Betonung jeden Paares als wiederkehrende Doppelzeilen bezeichnet, allein durch ihren rhythmischen Bau erscheinen sie dennoch so. Denn die letzte Hälfte einer jeden zeigt sich als erweiterter Rhythmus in verdoppelter Geltung der Takttheile, während die zweite und vierte, als um eine Sylbe kürzer, von der ersten und dritten sich dennoch genügend unterscheiden, so daß die zunächststehenden als Paare sich darstellen können. Der Abgesang der Melodie, indem er an die Einschnitte der ersten beiden Liedzeilen sich anschließt, und auf der vierten Sylbe einen ganzen Takt durch einen einzigen Ton ausfüllend, sie noch mehr geltend macht, geht von der, in dem Aufgesange vorwaltenden Gliederung ab; doch wird man, so scharf die Ruhepunkte hervorgehoben sind, doch nicht sagen können, daß die Zeilen durch sie zertrennt werden, und die siebenzeilige in eine neunzeilige Strophe verwandelt sei. Es ist in dem Gesange nur die Form des Dichters treu wiedergegeben, wenn auch etwas lebhafter ausgeprägt. Diese Form aber, neu, und ungewohnt wie sie seyn möchte, erhielt durch den Inhalt des Liedes, der so innig mit ihr verschmolzen ist, doch einen lebendigen Reiz. Die mild und doch kräftig tröstenden Worte, in jenen anmuthig wechselnden Verschlingungen der Zeilen zuerst vernommen, und lange Zeit auch an sie ausschließend geknüpft, — denn wenige Lieder, und auch spät erst, sind in dieser Strophe gebichtet — riefen die Erinnerung daran hervor, auch wo nur der allgemeine Inhalt des Gedichtes im Gedächtnisse aufdämmerte, bis eines in dem andern, und durch dasselbe, nur um so fester dem Innern sich einprägte. Wie sollte eine Melodie da nicht Anklang gefunden haben, welche die dichterische Form so rein wiedergiebt! Es ist wahr, sie bewegt sich in dem nicht unbedeutenden Umfange von zehn Tönen, ist also nicht für eine jede Stimmenart ausführbar; sie ist auch reich an Modulationen, und könnte deshalb schwierig scheinen. Allein jene erste Beschaffenheit theilt sie mit älteren Weisen, die selbst vorzugsweise vor anderen, minder umfangreichen, dennoch kirchlich wurden, wie z. B. der von Luthers Katechismusalien: „Vater unser im Himmelreich“; ihre Modulationen aber entwickeln sich aus ihrem musikalischen Grundgedanken leicht und natürlich, deren Fülle ist nicht durch ein Anschließen an das Einzelne der ersten Strophe veranlaßt, sie ist mehr eine Blüthe des über das Ganze des Liedes verbreiteten Tones der Dichtung, so treffend sie auch Einzelnem sich anschlief, und es um so mehr auch kann, als dieses wiederum durch Einzelheiten der wiederkehrenden dichterischen Form in der Strophe bedingt wird. Auch die harmonische Behandlung erhält einen besondern Reiz durch ein geheimnißvolles Schweben zwischen Neuem und Altem. Die Modulationen sind durchweg im Sinne der neueren Zeit: Niemand wird in der Singweise, für sich genommen, weder die dorische Tonart (dem Grundtone D zufolge) noch die versekte äolische erkennen wollen, da in ihren Wendungen weder die große Sechste sich geltend macht, noch irgend eine Verwandtschaft zu dem Phrygischen hervortritt. Dennoch giebt die Fortbewegung der Harmonie, meist in reinen, oft kühn neben einander gestellten Dreiklängen, es geben die Tonschlüsse mit der großen Terz, auch wo die Modulation nach einer weichen Tonart entschieden gewendet ist, dem Ganzen einen Anhauch des Altkirchlichen, dem in der ersten Zeile ein unerwartet angeschlagener Mißklang — die Verbindung des harten Dreiklanges auf der großen Unterterz des Grundtones mit deren großer Septime, wodurch eine Ausweichung in die kleine Oberterz jenes eingeleitet wird — eine eigenthümliche Färbung leiht. Ohne Zweifel ist dieser Satz einer der gelungensten des Meisters, und daß seine Grundmelodie der so viel geringeren

Jacob Hinge's hat weichen müssen, würde auffallend erscheinen, wenn nicht äußere Veranlassungen muthmaßlich dabei mitgewirkt hätten. Ebelings Melodie war, wie Freilingshausens Gesangbücher zeigen, noch bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu Halle in kirchlichem Gebrauch, und es mag seyn, daß sie, ehe die Hingefche erschien, auch zu Berlin es gewesen ist. Diese, soviel ich finden konnte, kommt zum erstenmale 1690 in der 24ten Ausgabe der *praxis pietatis melica* vor. Es war um eine Zeit, wo man bereits begann, rhythmische Mannichfaltigkeit in Weisen geistlicher Lieder als der Kirche mißziemend zu betrachten; eine Ansicht, die mehr als hundert Jahre zuvor schon — wie wir aus der Vorrede des Zinkeisen-Feierabend'schen Gesangbuches (1584) sehen — sich geregt hatte in dem Widerspruche einiger Eiferer gegen die sogenannten freudigen Melodien, damahls aber der noch nicht erloschenen, sondern fruchtbar fortwaltenden Begeisterung für geistlichen Volksgesang hatte erliegen müssen. In jenen späteren Tagen machte sie mit größerem Erfolge sich geltend, und es können wohl auch die Geistlichen, sie theilend, zu der Einführung von Hinge's Melodie, die den damahligen Anforderungen an kirchliche Würde und Einfachheit mehr zu entsprechen schien, mitgewirkt haben. Es scheint aber, daß man neben ihr auch Ebelings Weise in Gebrauch zu erhalten bestrebt war, indem man sie jenen Anforderungen anbequimte, ihre melodischen Wendungen beibehielt, und nur ihren rhythmischen Bau umwandelte. Eine Andeutung davon erscheint in dem zweiten Theile der älteren Ausgabe des Kühnau'schen Choralbuches (1790, Nr. 66); hier begegnet uns Ebelings Melodie in den geraden Takt hineingezwängt, und dadurch entstellt, ihres wesentlichen Reizes beraubt. War diese Umwandlung aber eine schon ältere, durch eine beschränkte Ansicht von kirchlicher Würde herbeigeführte, so konnte es nicht fehlen, daß dem Besseren, aber Entstellten gegenüber, nun das zwar Geringere, aber doch Ursprüngliche, die Oberhand gewann, und jenes allgemach ganz in Vergessenheit brachte.

Wir übergehen die Melodien der Lieder „Die glühne Sonne“ und „Der Tag mit seinem Lichte“, die als Morgen- und Abendlieder ohnedies mehr dem häuslichen als kirchlichen Gottesdienste angehören, uns auch zu keinen erheblichen Betrachtungen Veranlassung geben, und wenden uns zu der des Liedes: Warum sollt' ich mich denn grämen \*), der einzigen, die zu Berlin noch von den Ebeling'schen sich erhalten hat, und ziemlich allgemein in der evangelischen Kirche in Gebrauch geblieben ist. Auch dieses Lied brachte eine neue Strophe mit, welche Gerhard gehört, obgleich nicht sicher zu bestimmen ist, ob er sie hier zum erstenmale angewendet hat. Denn auch sein Weihnachtlied „Fröhlich soll mein Herze springen“ ist in ihr gebichtet, und mit Crügers Melodie mindestens erscheint dieses früher, 1658, wogegen unser „Christliches Freudenlied“, wie es Ebeling, wohl nach Gerhard, überschreibt, erst 1666 in seiner Ausgabe, und, soviel ich finden konnte, gleichzeitig in der 12ten Ausgabe der *praxis pietatis* vorkommt, wenn es auch früher gebichtet seyn mag. Crüger wie Ebeling haben seine Strophe als eine achtzeilige behandelt, von gleichem Baue im Auf- und Abgesange, in welchen beiden eine achtsylbige, trochäische Zeile anhebt, zwei dreisylbige folgen, und eine sechsylbige schließt. Sie haben aber jene beiden Theile der Strophe durch abweichende Betonung auseinander gehalten, wohl überzeugt, daß, derselben ungeachtet, ihre rhythmischen Verhältnisse sich dennoch geltend machen, und ihre Ebenmäßigkeit empfinden lassen würden. Diese nun hat

\*) S. Beispiel Nr. 98.

in neuerer Zeit den melodischen Theil der Weise so weit überwogen, daß, in Berlin mindestens, Auf- wie Abgesang nach gleicher Betonung gesungen werden, die Formen Ebelings sich also nicht rein erhalten haben, und die Strophe des Liedes nunmehr als eine vierzeilige erscheint, indem kein melodisches Band ferner das Zusammengehörende aneinander knüpft. Mit Recht hat man die Melodie Ebelings der Crügerschen vorgezogen; sie hat einen heiterern Schwung, zu dem die harte Tonart (Gdur) beiträgt; diese, in einer weichen sich bewegend (Amoll), tönt eher schwermüthig, als drücke sie den Gram aus, der am Schlusse des Liedes erst verschleucht seyn solle, während jene mit dem ersten Tone auf ihn, als einen schon verschwundenen, hindeutet. Ihr Tonsatz kommt freilich dem der Weise des Trostgesanges „Sieh dich zufrieden“ nicht gleich, doch ist er rein und angemessen. Eine merkwürdige Umbildung unserer Melodie finden wir später bei Johann Sebastian Bach, in doppelter Weise. In der einen \*) leiht er, ihre erste Ausweichung statt nach der Oberquinte (Dominante) nach der Oberquarte wendend, ihr einen Anklang des Mithrasischen, und schließt dann, mit leichten Abweichungen, dem Wesentlichen nach ihrer ursprünglichen Gestalt sich an, aber Auf- und Abgesang melodisch gleich betonend, und nur durch entschieden abweichende, bedeutsame Harmonieen sie auseinander haltend. In der andern \*\*), die jener ersten in dem Aufgesange sich anschließt, geht er bei der ersten Zeile des Abgesanges mehr der ursprünglichen Gestalt der Weise in ihrem Aufgesange nach, die Modulation in die Dominante herstellend und dann den Schluß damit in Übereinstimmung bildend. Eine dritte Umbildung durch diesen großen Meister, die dem vorletzten Satz seines 8stimmigen Motetts „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“ als fester Gesang zu Grunde liegt, ist nur beiläufig zu erwähnen: sie wird lediglich durch die Bedürfnisse dieses Satzes bedingt, und kann auf Selbständigkeit keinen Anspruch machen.

Es kann nicht fehlen, daß, wenn ein Sänger mit überdachtem Vorsatze daran geht, für eine Sammlung von 120 geistlichen Liedern, mit Ausnahme weniger, neue Melodien zu erfinden, diese aber nicht in verschiedenen Stimmungen einzeln entstanden, und erst später gesammelt sind, daß nicht mehre völlig unbedeutende sich darunter finden. Dieses Loos hat nun leider! zwei der schönsten Lieder Gerhards getroffen: sein herrliches Adventlied: „Wie soll ich dich empfangen“ und sein Passionslied: „O Haupt voll Blut und Wunden“, beide einer älteren, aus dem weltlichen Volksgesange entlehnten Strophe angehörend. Ebelings Weisen singen sie eben nur ab, in menuettartig daherschreitendem Tripeltakte, ohne alle Wärme der Empfindung. Beide haben also ihre Melodien sich erst wählen müssen, und sie höchst glücklich gefunden. Das Adventlied in der, wahrscheinlich einer Volksweise entlehnten des Herbergerschen Sterbeliedes: „Balet muß ich dir geben“, die nunmehr so innig mit ihm verschmolzen ist, daß sie öfter nach ihm genannt wird, als nach dem, das sie früher sich aneignete; das Passionslied in der schönen von Hasler herrührenden des Liebesgesanges: „Mein Gemüth ist mir verwirret“, die bald nachher auf das Sterbelied „Herzlich thut mich verlangen“ übertragen und dann ihm, ebenfalls fester als jedem andern, angeeignet wurde, und nun auch vorzugsweise seinen Namen führt. Unser Lied gehört als das letzte einer Reihe von ihrer sieben an, die unter der allgemeinen Bezeichnung: „Passions-Salve des heil. Bernhard an die Gliedmaßen Jesu“ zusammengefaßt sind, und sich an des gekreuzigten Heilandes Füße, Kniee, Hände, Seite, Brust, sein Herz,

\*) Siehe S. 80 Nr. 130 der durch Ph. E. Bach herausgegebenen Choralgesänge seines Vaters.

\*\*) S. 203 Nr. 356 eben da.

und sein Angesicht richten; sie erscheinen gleichzeitig in der um 1666 durch Balthasar Christoph Wust zu Frankfurt am Main besorgten Ausgabe der *praxis pietatis melica* (Nr. 214 bis 220), dort jedoch alle ohne eigene Melodien.

Die zwei begleitenden Geigen zu Ebelings Melodien befinden sich, wie schon zuvor gesagt worden, nebst der Grundstimme, die dem Wesentlichen nach sich der des Gesanges anschließt, in drei abgeforderten Stimmbüchern in kleinem Quartformat. Weder Druckort noch Jahreszahl sind bei ihnen bemerkt, ihr Titelblatt bezeichnet sie nur als Violino I, II, Basso continuo. Der Anfang jeden Liedes, zu welchem die einzelne Stimme gehört, ist über ihr bemerkt; hinter jedem Duxend weist ein Inhaltsverzeichnis auf diese Anfänge zurück; in ein allgemeines sind sie nicht zusammengefaßt. Auch Ebelings Namenszug (J. G. E.) steht über der Begleitung der einzelnen Lieder: in der ersten Geigenstimme vermissen wir ihn über Nr. 88 und 92 — den Liedern:

Das ist mir lieb, daß Gott der Herr  
so treulich bei mir stehet,

über den 116ten Psalm, und

Wie ist so groß und schwer die Last,  
Die du uns auferleget hast ic.

welche Gerhard über die Melodien „Ein' feste Burg ist unser Gott“ und: „Warum betrübst du dich mein Herz“ dichtete. In der Bassstimme fehlt er über den Liedern, deren Melodien Ebeling nicht erfunden, sondern nur entlehnt hat (Nr. 76. 78. 79. 85. 86. 116). In 6 Fällen (Nr. 1. 35. 41. 70. 71. 92) stehen die Geigen im Diskantzeichen, in zweien (69. 72) im Altschlüssel, sonst ist die Vorzeichnung die gewöhnliche. Ohne alle Begleitung ist kein Lied geblieben; die eines jeden erscheint als freies Konspiel, das zwar dem Rhythmus, und den in dem Gesange vorkommenden Wendungen gleichartig bleibt, aber nicht aus ihnen schöpft. Dabei ist auch das Bestreben sichtbar, dem Gesange durch sie zwei wesentliche Stimmen zuzubringen, und so die auf dem Titelblatte des Ganzen gewählte Benennung: „sechsstimmige Melodien“ zu rechtfertigen; ein Bestreben, dem nicht selten die gute Stimmenführung aufgeopfert worden ist. Neue, geistreiche Züge habe ich in dieser Begleitung nicht gefunden. Sie und die Grügersche, in dem Allgemeinen der Form einander ähnlich, sind erste Versuche einer neuen Art, den Gemeinegesang in das Kunstgebiet zu erheben, den kirchlichen Kunstgesang der Gemeinde durchaus faßlich zu erhalten, aber der spätere Meister ist in ihnen weniger glücklich gewesen als sein Vorgänger.

Ebeling ist ein Konkünstler von unleugbarer Erfindungsgabe, aber nur mittelmäßiger musikalischer Bildung. Sein Satz ist oft fehlerhaft und unrein, er erlaubt sich verbotene Fortschreitungen, manchmal in völliger Nacktheit, zuweilen durch allerhand Künsteleien verdeckt, — Bindungen, oder eine auf die erste zweier in gleicher Bewegung einander folgenden Quinten vorbereitete eintretende Dissonanz, die auf der 2ten dann regelmäßig aufgelöst wird. Mancher der vorkommenden Mängel könnte dem sehr nachlässigen Drucke dieser duxendweis erschienenen Melodien zugeschrieben werden, wenn Ähnliches nicht öfter wiederkehrte, ohne eine andere Deutung irgend zuzulassen, ja sogar eine, nicht immer glückliche, Absichtlichkeit vor sich hertrüge. Gang, und Wirkung der Harmonie, man sieht es deutlich, war mit Bewußtseyn gewählt und erstrebt, auch war es dem Meister nicht entgangen, daß auf diesem Wege unerlaubte Fortschreitungen entstehen müßten: es mangelte ihm die Kühnheit, das Verbot der

Schule dem höhern Kunstzwecke hintanzusehen, er wollte sich mit ihm abfinden, oder es umgehen, that es aber auf wenig geschickte Weise, und verdarb daneben noch sein Werk, indem er weder ganz Künstler, noch schulgerechter Seher war. Eben so hat das Bestreben in Gesang und Begleitung einen durchweg sechsstimmigen Satz darzustellen, der Selbständigkeit des einen und der andern geschadet, und nicht selten eine Hohlheit und Leerheit jenes zur Folge gehabt. Dabei ist aber auch anzuerkennen, daß im Gebrauche der Mißklänge, zumahl des harten Dreiklangs mit großer, des weichen mit kleiner Septime, ihm Vieles wohl gelungen ist, und daß, wo er jener Mängel, die wir rügten, Herr werden kann, wo er die vorkommenden Mißstände zu bemeistern vermag, seine Sätze klangvoll, belebt, und in Entfaltung seiner Melodien den Grügerschen vorzuziehen sind.

Nach diesen drei Meistern, die, wie wir gesehen, vorzugsweise um Paul Gerhard als Sänger sich schaarten, haben wir im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts zu Berlin keinen von einiger Bedeutung weiter zu nennen. Jener größte Dichter der evangelischen Kirche in seiner Zeit war in ihr mit der Mehrzahl seiner Lieder dauernd heimisch geworden, aber wenige der Melodien seiner Sänger hatten sich mit ihnen dort eingebürgert, die alten, bekannten Löhne, auf denen die meisten von ihnen gerichtet waren, hatten ihre Vorrechte gegen sie geltend gemacht. So fanden sich denn auch nicht spätere Sänger, den Dichter zu verherrlichen, und was die früheren für ihn gethan, — am wenigsten vielleicht noch Grügers Antheil — gerieth mit dem Anfange des Jahrhunderts in Vergessenheit. Es kam nun eine der kirchlichen Tonkunst wenig günstige Zeit, in der sie zuerst Gegner fand, die sie als eiteln Schmuck mißachteten, und als der ernstern Sammlung des Gemüthes in der Kirche durch Zerstreuung hinderlich, sie zu beseitigen strebten; dann aber, nachdem sie allgemach erlosch, Gleichgültige, deren keiner den glimmenden Funken neu zu beleben trachtete. Was aber in den Brandenburgisch-Preussischen Landen im sechzehnten Jahrhunderte bis hinaus über die Mitte des folgenden für sie geschah, gewährt uns ein Bild seltener Regsamkeit, und in Preußen zumahl einer eigenthümlich herrlichen Blüthe; ein Bild, von dem wir nunmehr scheiden, nachdem wir versucht haben, es in seinem vollen Zusammenhange uns hervorzurufen.

Es war die Aufgabe dieses Theiles unserer Darstellung, zu zeigen, wie auch im 17ten Jahrhunderte die Art und Kunst des vorangehenden lange noch angeklungen sei. Anklänge solcher Art haben wir nun an verschiedenen Orten des evangelischen Deutschlands vielfach vernommen, neben ihnen aber auch Andeutungen, Vorklänge, einer neuen Zeit, und um so reichlicher, je weiter unsere Darstellung fortschritt mit dem Jahrhunderte, das uns gegenwärtig beschäftigt. Dadurch sind wir aufgerufen, jener neuen Zeit in ihrem Entstehen, ihrer allgemach sich entwickelnden Wesenheit näher zu treten, ihr Bild neben das Vergangene zu stellen, das durch sie verdrängt werden sollte. Der Weg, den wir ferner zu nehmen haben, ist uns damit vorgezeichnet; wir werden hinweggewiesen von der bisherigen Bahn, um auf einer neuen fortzuschreiten.



## **Zweites Buch.**

### **Die Einflüsse Italiens auf den deutschen evangelischen Kirchengesang.**

---

#### **E i n l e i t u n g.**

Was wir, als aus Italien stammend, in diesen Blättern öfter schon mit dem Namen der neuen Richtung in der Tonkunst bezeichneten, äußerte sich dort zunächst durch Ankämpfen gegen die Kunst sinnreicher Stimmenverwebung, der man unter der allgemeinen Benennung des Contrapunkts, als der Verderberin der Tonkunst entgegentrat. Man warf ihr vor, daß sie die Form des Dichters zerstöre, daß sie, die Tonkunst in enge Grenzen einschließend, sie den gewaltigen Einfluß nicht gewinnen lasse, den ihr die Berichte der Alten nachrühmten. Darum war man bestrebt, dem Worte wie der Form des Dichters mehr Bahn zu machen, als beide bisher gehabt; so entstand, der das Wort angeblich verdunkelnden Mehrstimmigkeit gegenüber, der Einzelgesang, so das, den Senkungen und Hebungen der gesprochenen Rede im Gesange näher nachgehende Recitativ, das in dem unzerstückten, nicht des Tonsages wegen wiederholten Worte, auch der dichterischen Form sich mehr anschloß. In gleichem Maße trachtete man, in den Tönen und ihren gegenseitigen Verhältnissen neue Mittel zu entdecken, um eine lebhaftere, tiefere Bewegung der Gemüther zu erreichen. Am ersten glaubte man auf dem Wege dahin zu gelangen, den die Alten vorgezeichnet, wenn auch hier freilich nur durch Lehre und Erzählung, nicht durch Vorbilder, die in dem Strome der Zeiten untergegangen waren. So entstand die Chromatik, und das damit zusammenhängende allmähliche Erlöschen der alten, auf Entwicklung des diatonischen Systems in sich selber, beruhenden Grundformen des geistlichen Gesanges. Endlich bemühte man sich, die der Form des kunstgerechten mehrstimmigen Satzes vorgeschriebenen Schranken zu lockern, ja, sie aufzuheben. Denn das Gebot, daß die versflochtenen Stimmen die vollständige, genügende Harmonie des Ganzen darstellen müßten, nöthige zu einer dem guten Gesange widerstrebenden Führung derselben, hindere die selbständige Ausbildung des Einzelnen, geschweige denn die richtige Betonung des Wortes, den angemessenen Ausdruck, und gebe Veranlassung zu müßigen Zusätzen und Dehnungen, durch welche nur die Vollständigkeit des Gesamtklanges erreicht werden solle. So ging der Generalbass hervor, eine, diese Vollständigkeit vermittelnde, die freiere Bewegung der übrigen Stimmen sichernde Grundstimme, und mit ihr die dem Motett entgegengesetzte Form des Concerts. Aus Allem diesem wob sich in den letzten Jahren des 16ten, den ersten des 17ten

Jahrhunderts, in Italien das musikalische Drama, die Oper, zusammen; aber auch jede dieser, ein einzelnes Ziel verfolgenden Thätigkeiten, deren Frucht jenes Schauspiel war, so genau sie in sich zusammenhängen, bildete, in mehr oder minder abgeschlossener Einseitigkeit, ihr besonderes Werk fort.

Ohne nähere Berührung mit Italien, ohne Kenntniß von den durch jene neue Richtung dort hervorgegangenen Formen, und ohne Gefallen an denselben, wäre in Deutschland wohl kaum eine ähnliche Umwälzung eingetreten. Nicht daß man das Bedürfniß einer erneuenden Fortbildung der Kunst dort nicht empfunden, daß man die Mängel nicht gekannt hätte, an denen das Bewußtseyn eines solchen Bedürfnisses in Italien erwachte. Namentlich war das Verhältniß des Tonkünstlers zu dem Dichter in Deutschland um Vieles früher noch als in Italien Gegenstand einer reiflichen Erwägung, die Erhaltung nicht allein, sondern selbst die genügende Darstellung der dichterischen, namentlich antiken Form, eine Aufgabe gewesen, welche dort die ausgezeichnetesten Tonmeister beschäftigt hatte. Schon mit dem Beginne des 16ten Jahrhunderts hatten sich dieselben daran versucht; allein eine tiefer greifende, um Vieles weitere Richtung gab die Kirchenverbesserung diesem Bestreben. Durch sie war die Melodie — das musikalische Gegenbild des Liebes, und doch, wenn auch einer gegenüberstehenden Kunst angehörend, in der Vermählung mit der dichterischen Form der Strophe, zugleich in dem Gebiete der Dichtkunst heimisch — eine fruchtbare Aufgabe für die Kunst des Tonsatzes geworden. Anfangs freilich zumeist in jener grüblerisch verkünstelnden Art desselben, wie sie um den Beginn des Jahrhunderts als die allgemeinere erscheint; doch war der Sinn der Aufgabe allgemach tiefer gefaßt, sie war glücklicher gelöst worden, es war eine Kunst zu reicher Entfaltung gediehen, die, während sie dem Kundigen genügte, auch zu dem einfachen, wenn nur sinnigen Hörer, in ein lebendiges Verhältniß trat. Das Wort des Dichters blieb in ihr gewahrt, ja, es trat in seiner Betonung erst mit tieferem Nachdrucke zu rechter Eindringlichkeit hervor. Ein ganz anderer Gang der Entwicklung hatte in Deutschland obgewaltet, als in Italien, Einflüsse ganz verschiedener Art, welche dort ausgeschlossen, oder doch auf geringe Wirksamkeit beschränkt blieben, hatten hier stattgefunden. Eine Berührung beider Länder konnte in Deutschland nicht einen Widerstreit des Neuen gegen das Alte entzünden, weil er nicht auf gleichen Boden zu fußen, noch an gleiche Bedürfnisse sich zu knüpfen vermochte. Denn mochten ähnliche auch hier sich hervorgethan haben, so war ihnen meist schon genügt worden. Erst später, als es sich gezeigt, daß jener Streit in der That der Vorläufer einer neuen Entwicklung der Kunst, der Beginn einer bildungskräftigen Richtung in derselben gewesen, als neue Formen aus ihm hervorgegangen waren, wurde durch diese auch jene Berührung eine wahrhaft lebendige. Nicht sowohl durch das musikalische Drama, das, obgleich in einzelnen Fällen nach Deutschland verpflanzt, doch Anfangs dort unbeachtet blieb, und um Vieles später erst einen Einfluß gewann. Es waren vielmehr die besonderen, einseitigen Ergebnisse der einzelnen Thätigkeiten, wie wir sie zuvor beschrieben, durch deren Gesamtwirkung in Italien jenes prachtvolle Schauspiel entstanden war, in welchem man damals eine Vereinigung aller Künste zu besitzen meinte. Zunächst die mit der Beförderung des Einzelgesangs in Italien zugleich hervorgehende Lust an dessen Ausschmückung zu Gunsten lehlfertiger Sänger, und zu Ergözung des Ohres, ein Gefallen an Verbrämungen, das freilich im Widerspruche stand mit der Anforderung, der dichterischen Form zu genügen, indem jene nicht minder als die frühere Fülle begleitender Stimmen dieselbe verbunkelten. Sodann, im Zusammenhange mit der Form des Concerts, die Verbindung selbständigen Instrumentenspiels mit dem Gesange, das Nebeneinander-

stellen von Klängen, die dem Holz, dem Metall, den verschiedenen Arten der Saiten, durch Blasen, Bogenstrich, Reissen, Schlagen auf mannichfache Weise entlockt, einen Reichthum von Gegensätzen hervorgehen ließen, an deren Verschmelzung und Widerstreit man sich erfreute; Gegensätze, die man nicht nur, die eine Weise des Klanges in einzelnen Instrumenten oder Stimmen der andern entgegensetzend, aufsuchte, sondern sie nun auch massenhaft gegeneinander treten ließ.

Das Eine wie das Andere hat durch den rüstigen Michael Prätorius, den später hochberühmten Heinrich Schütz zuerst Eingang in Deutschland gewonnen, deren Antheil an dieser Neuerung wir nun betrachten wollen. Hatte dieselbe freilich einen unmittelbaren Einfluß Anfangs nur auf den Kunstgesang in der Kirche geübt, so gewann sie ihn mittelbar endlich auch auf den Gemeingesang. Wir kehren daher zunächst zu jenem ersten, als Tonsetzer und Tonlehrer so bedeutenden Künstler zurück, da wieder anknüpfend, wo wir ihn am Schlusse des 16ten Jahrhunderts verließen.

## Erster Abschnitt.

### Die frühesten Träger und Vermittler italienischer Einflüsse.

#### 1. Michael Prätorius.

Bis zum Jahre 1611, wo Michael Prätorius' Vicinien und Tricinien, die der 9te Theil seiner Sionischen Musen enthält, erschienen, kannte derselbe kaum eine andere Sätzweise als die „mutetische und madrigalische“; in beiden versucht er sich dort auf mannichfache Weise, ja, er freut sich, noch eine neue Art erfunden zu haben, indem er eine Clausel — eine einzelne melodische Wendung, meist einer Liedzeile — aus einer Choralweise herausnimmt, und sie contrapunktweise zu derselben durchführt, so daß sie als stete Begleiterin dem ganzen Laufe derselben sich zugesellt. Aber selbst damals, ja früher noch, beschäftigte ihn nicht allein die Mannichfaltigkeit der Formen des Tonsetzes, sondern auch schon der Besetzung. Merkwürdige Zusammenstellungen von Menschenstimmen und Instrumenten empfiehlt er bereits für die 2- und 3stimmigen Choräle in den ersten 4 Theilen seiner Sionischen Musen. Bei Chören gleicher Stimmen — deren Gesammtumfang, weil ein nur mäßiger, auch eine Besetzung zuläßt — will er für jeden Diskant einen Knaben, nach Gelegenheit auch zweien, angestellt wissen, „damit das gemein' Volk den Text und gewöhnliche Melodien desto besser vernehme.“ Bei abgestuften Chören — höherer und tieferer Stimmen — die eben deshalb in ihrer Gesammtheit einen bedeutenden, die Möglichkeit einer Besetzung ausschließenden Tonumfang darstellen — schlägt er die Besetzung des höchsten Chores in seinen 3 oberen Stimmen durch Instrumente vor, Cornetten (Zinken) oder Violon, auch wohl beides gemischt; zu der tiefsten Stimme, die gewöhnlich im Umfange des Tenors einhergeht, solle ein guter Tenorist humana voce genommen werden. Die obere Stimme des tiefsten Chores habe gemeinhin den Umfang des Alt's, diese sei also durch einen guten Altisten zu besetzen, die andern könnten dreien Posaunen, oder auch zweien und einer Bassgeige zugetheilt werden, entweder allein, oder eine Menschenstimme zu einer jeden geordnet, doch

„daß eine liebliche linde Stimme in der Orgel, wenn es seyn könne, mit untergegriffen werde.“ So besorgt er sich hier zeigt für eine Besetzung, welche die rechte Wirkung dieser Tonsätze sichere, so verändert erscheint seine Ansicht von ihnen im Jahre 1613, acht Jahre nach ihrem ersten Erscheinen. In dieser Zwischenzeit hatten die neuen Erfindungen italienischer Meister sich in Deutschland allgemach verbreitet. Zumeist wohl durch Reisende, welche die in Venedig gedruckten Stimmbücher der neuesten geistlichen Tonwerke mitgebracht hatten; wenn nicht auf Handelswegen über Augsburg und Nürnberg, die mit jenem Hauptstapelplatz für Notendruck und Musikhandel in engstem Verkehre standen. Der Beifall, den diese Werke fanden, war allgemein, Prätorius war davon entzückt; er gestand „in der beweglichen, anmuthigen Art der Concerten sei die Tonkunst so hoch gebracht, daß man sich billig zum höchsten darüber zu verwundern habe, und fast nichts Neues und Mehrs nunmehr erdenken, oder erfinden könne.“ Nun wollten jene 4 ersten Theile seiner Sionischen Musen in ihren 2-, 3- und mehrchbrigen Chorälen, als seine damahligen Erstlinge, ihm „ganz nicht gefallen“, ja, er wünschte das Andenken daran gänzlich auszulschen; er versprach, in Kurzem anmuthigere neben denen zu 6 Stimmen herauszugeben, die „ohn' Entgelt einem Jeden gefolgt werden sollten.“ Sein Sinnen und Trachten war nunmehr dahin gerichtet, den evangelischen Kirchengesang durch jene neuen Erfindungen welscher Meister zu schmücken, doch immer noch mit der Einschränkung, daß dem Gesange der Gemeinde kein Abbruch geschehe. Prächtig sollten „die schönen Gottesdienste im Hause des Herrn“ seyn, wie sie es zu Davids und Salomons Zeiten gewesen, Gelehrte und Ungelehrte sollten dadurch „zu deren eifriger, inbrünstiger Verrichtung, so durch die Muscam geschiehet“ aufgemuntert werden. Durch eine Art Concerten sollten die geistlichen deutschen Psalmen gezieret und verneuert werden, die aber doch so leicht sei, „daß auch in geringen Particular-Schulen die kleinen Knaben, wenn nur ein guter Organist vorhanden, solche zuwege bringen könnten.“ Etwas dieser Art hatte er in der landgräflich hessischen Schloßcapelle vernommen, welche unter Landgraf Moriz, jenem eifrigen Beförderer der Tonkunst, sich besonders auszeichnete. Es waren dort geistliche Psalmen mehrchbrig (per chorus) zugleich mit der Gemeinde musicirt worden, und diese Art des Gesanges wünschte nun Prätorius in Aufnahme zu bringen, und sie durch neue Erfindungen zu schmücken. So entstand seine, zu Wolfenbüttel 1613 herausgegebene Urania, oder Urano-Chorodia. Er hat sie dem Herzoge Johann Friedrich von Würtemberg gewidmet, dem Nachfolger jenes Friedrich, der das von seinem Vorgänger, Herzog Ludwig, um 1583 herausgegebene Würtembergische Gesangbuch, nachdem es gänzlich vergriffen gewesen, in größerer Form, zum Gebrauche der Kirchen Augsburgischen Bekenntnisses in seinem Lande herausgegeben hatte. Alle in der Urania enthaltenen Choräle — 19 an der Zahl, in 28 verschiedenen Tonsätzen — sind einfach vierstimmig, Note gegen Note gesetzt: in ihrer Anordnung allein besteht das Concertähnliche, wonach Prätorius strebte. In seiner Vorrede bemerkt er, wie diese Anordnung auf achtfache Art geschehen könne; doch nimmt er dabei die Thätigkeit der Gemeinde mit in Anspruch, die bald Strophe um Strophe, ja Zeile um Zeile mit dem Sängerkhore wechselt, oder mit einem Vorsänger, oder erlesenen Einzelstimmen, je nachdem von fürstlichen Capellen, größeren oder kleineren Kirchen die Rede sei. In der achten Art endlich beschreibt er eine Anordnung zu 2, 3 und 4 Chören, die ebenfalls unter Theilnahme der Gemeinde getroffen werden könne. Man solle die ganzen Gesänge unter verschiedene Chöre eintheilen, oder jede Reihe (Zeile) „uff einen sonderlichen Chorum richten und ordnen“, oder zwischen 4- und einstimmigem Gesange (mit Begleitung eines lieb-

lichen Stimmwerkes der Orgel) nach den einzelnen Strophen wechseln, unter Einstimmung der Gemeine; bei der letzten Strophe aber sei beides zu verbinden, so daß der Organist zu ihr „das volle Werk gebrauche, und also sein frisch und hell mit Klingen und Singen plena et unanimi voce, concinnaque et solemnī harmonia der Psalm geendigt und beschloffen werde.“ Dabei sei es gut, wenn die, einzelnen Ehören zugetheilten Strophēn, der Veränderung wegen, auch ihre verschiedenen Bässe hätten, wo sie aber zusammengingen, müßten sie zugleich bei einem Basse bleiben. Den Cantoren, die nicht selbst der Sehkunst kundig seien, und dergleichen einrichten wollten, werden nun einfach gesezte Choräle anderer Meister empfohlen; denen in Meissen die Sätze des Seth Calvisius, in der Mark die des Gesius, in Thüringen des Melchior Vulpius, in den Seestädten des Hieronymus Pratorius, in Franken und Schwaben Hans Leo Hasplers und Erythraus, in Preußen Johann Eccards — wo wir denn freilich bei diesen letzten, der eigenthümlichen Behandlungsweise des Meisters wegen, dahingestellt seyn lassen, ob sie zu einer solchen Anordnung geschickt seien, was, sofern von einem Chorwechsel Zeile um Zeile die Rede ist, immer zu bezweifeln seyn wird.

Sechs Jahre später, um 1619, betritt Pratorius nach diesen ersten Versuchen, bei denen er sich noch an das Bisherige lehnt, und nur durch die Art der Ausführung es dem Neuen, das ihn jetzt vor Allem entzückt, näher zu bringen sucht, mit größerer Entschiedenheit eine neue Bahn. Es ist in seiner, in jenem Jahre zu Wolfenbüttel erschienenen: *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*, „darinnen — wie er sagt — Solemnische Fried und Frewden Concert; Inmaassen dieselbe resp. bei Kaiser-König- Chur- und Fürstlichen Zusammenkünften, Auch sonst in Fürstlichen und andern fürnehmen Capellen und Kirchen angeordnet und mit 1 (bis) 21 auch mehr Stimmen auff 2 (bis) 6 Chor gerichtet Mit allerhandt Musikalischen Instrumenten und Menschen Stimmen, auf Trommeten und Heerpauken Muscicret vnd geübt werden.“ Nach diesem pomphaften Eingange rühmt er dem Buche nach, daß es „unterschiedene neue Arten und Manieren der Concert-Music“ enthalte, die in der für den Musikdirigenten und Organisten „auf Orgeln, Regalen, Clavicymbeln, Lauten und Theorben accommodirten“ Generalbassstimme „bei jeglicher Cantion“ sich verzeichnet, auch mit Symphonieen und Ritornellen gegzieret sänden, und welche wohl „zu observiren und in Acht zu nehmen seyen.“ Dieses merkwürdige Buch enthält 46 Tonsätze über Choralweisen, nach Concertart eingerichtet; Sätze, deren Beschaffenheit sie vorzugsweise für den Kunstgesang und mannichsaches Conspiel geeignet macht, und die thätige Theilnahme der Gemeine, wo nicht völlig ausschließt, doch nur unter großen Beschränkungen zuläßt. Unmöglich ist sie unter andern bei der Behandlung der schönen Melodie des Liedes: „Wachet auf, ruft uns die Stimme.“ Hier tritt, einleitend zuerst, ein Instrumentalchor auf, durch Violon besetzt, denen sich nach Willkühr auch ein Cornett oder eine Flöte gesellen darf, während drei Cornetten abwechselnd einen Aufruf ertönen lassen, an den Anfang des Liedes erinnernd. Nach der ersten Zeile des Gesanges wandelt dieser Chor sich um zu einem Posaunenchor, der in vollen feierlichen Klängen zu der 3ten Liedzeile: „Wach auf du Stadt Jerusalem“ zuerst sich hören läßt, und auch später an geeigneten Orten mit vollen Zusammenklängen in Gesang und Spiel hineinruft, während jene drei Cornetten mit allerhand muntern und zierlichen Läufen dazwischen hinaufeln. Ein vierstimmiger Chor, und zwei concertirende Stimmen (Alt und Tenor) tragen, mit einander wechselnd und sich vereineud, die erste Strophe sechsstimmig vor: bei der zweiten gesellen sich ihnen noch 2 Soprane, und der Gesang schwillt an zu einen achtsimmigen; für die 3te endlich tritt noch ein 4stimmiger Capellchor hinzu, so daß zuletzt das Ganze

bis zur Zwölfstimmigkeit sich ausgebreitet hat. An die Choralmelodie wird zwar durchhin erinnert, doch erscheint sie nirgend unzerstückt, sie schlingt durch alle Singstimmen sich hindurch, in Verkleinerung und Vergrößerung; einzelne ihrer Wendungen halten Chor und Einzelstimmen, so wie ein Chor dem andern nach, oft in länger fortgesetzter Wiederholung, auf verschiedene Tonhöhe versetzt, in mannichfacher Veränderung des Maasses einander entgegengestellt, contrapunktisch eine einzelne in sich, oder mit der andern verwoben, dann wieder zu vollem, rhythmisch scharf umgrenzten Gesange vereint. Diesen Irrgängen gegenüber, in denen die Gemeine, als solche, sich nicht zurechtfinden kann, und die wir deshalb so nennen, muß sie verstummen; aber Pracht und Prangen, Singen und Klingen, Hallen und Schallen — wie Prätorius an einem andern Orte sich ausdrückt — soll sie mit Bewunderung und Staunen erfüllen, gleich dem heiligen Prunke des alten israelitischen Gottesdienstes im Tempel zu Jerusalem. Andere Tonsätze gestatten mindestens eine bedingte Theilnahme der Gemeine, wie unter andern der über die Weise des Liedes: Herr Christ der enig' Gotts Sohn. Hier beginnt ein selbständiges, nicht, wie bei dem eben betrachteten Tonsatz, mit dem Gesange unmittelbar verknüpftes Vorspiel zu 5 Stimmen, das nicht einmahl auf einer einzelnen melodischen Wendung der Weise des folgenden Liedes beruht, oder auch nur an eine solche erinnert. Es wird von Geigen, Violon und einem Violon vorgetragen; dann folgt, durch eine Posaune oder Bassgeige als Grundstimme begleitet, die erste Strophe des Liedes für eine einzelne Tenorstimme. Dem Gesange liegt dessen Melodie zu Grunde, sie erscheint aber nicht in ihrer schlichten, ursprünglichen Gestalt, sondern mit allerlei melodischen Verschönerungen, die selbst für die 3te und 4te, sonst der ersten und 2ten melodisch übereinkommende Zeile wechseln, und die unser Tonkünstler, der von sich selber um jene Zeit rühmt, „daß er die Italos nach seiner Benigkeit imitire“, wohl in der Schule des Giulio Caccini gelernt haben mag. Der rhythmische Bau der Weise, ja, der ihr eigenthümliche rhythmische Wechsel bleibt bei diesen Verzierungen noch ziemlich unangetastet, wie denn auch dieselbe ohne Einschaltungen in stetem Flusse fortgeht. Einem 2ten, ebenfalls fünfstimmigen Ritornelle (im  $\frac{3}{4}$  Takt) schließt sich nun die 2te Strophe \*) an, für eine Sopranstimme in ähnlicher Art behandelt als die erste; hier jedoch häufen sich die Verbrämungen, selbst bis zur Gefährdung des rhythmischen Baues der Melodie, der sich unter diesem Aufpuge kaum noch erkennen läßt. Durch ein Fagott wird hier die Grundstimme für den Gesang gebildet; Laute oder Theorbe sollen nach der über sie gesetzten Bezifferung die begleitende Harmonie dazu ausführen. Das letzte Zwischenspiel kehrt wieder, und leitet den Gesang der 3ten Strophe ein. Er ist zweistimmig, für Alt und Tenor, von denen der letzte zu den ersten beiden Zeilen, jener zu der 3ten und 4ten, die — hier mäßiger verbrämte — Grundmelodie ausführt. Freier wird die Behandlung bei den 3 Zeilen des Abgesanges; der Tenor greift die Choralweise zwar wieder auf, doch nicht ohne Einschaltungen; ihr Fluß wird gehemmt, und zu der letzten Zeile zumahl dehnt sich die Ausführung in behagliche Breite, doch in bloßem Spiele mit der melodischen Form, nicht, wie wir es bei Eccard in seinen Festliedern wohl gefunden, einer an sich bedeutungsvollen Schlußwendung, in dem Verweilen bei ihr, höheren, immer gesteigerten Nachdruck gebend. Hinter den je 2 und 2 Zeilen des Aufgesanges, so wie den dreien des Abgesanges, lassen die fünf Instrumente des Vorspieles und der Zwischenspiele in kurzen Sätzen sich hören, mit dem Gesange wechselnd, nicht ihn begleitend. Ohne Zwischenspiel tritt nun sogleich die 4te Strophe

\*) S. Beispiel Nr. 99.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

ein. Nur von einem Baßinstrumente begleitet (dessen Wahl, wie es scheint, dem Anführenden überlassen bleiben sollte) beginnen 2 Soprane, von denen der 2te zu den ersten beiden Zeilen, ohne Einschaltungen, aber mit Verzierungen, die den ursprünglichen Rhythmus zerstören, die Melodie führt, zu den letzten beiden aber durch Wiederholungen deren Fluß hemmt. Ein Zwischensatz der begleitenden Instrumente läßt erst nach dem Schlusse des Aufgesanges sich hören. Mit dem Abgesange tritt beiden Stimmen noch eine dritte hinzu, ein Baß, doch behält der 2te Sopran die Grundmelodie, die fortan durch Einschaltungen wiederholt unterbrochen, in allerhand Gesangkünsteleien sich hinbeht. Bei der ersten Zeile des Abgesanges wechseln Stimmen und Instrumente, indem diese einen Nachhall jener hören lassen; dann werden die erste und zweite nur von den Singstimmen, selbst ohne Begleitung des Instrumentalbasses vorgetragen; die dritte endlich beht sich wiederum in die Breite zu einer Art Orgelpunkt, indem zu einem forthallenden Tone der tiefsten Stimme, die auf der Oberquinte des Grundtones verweilt, die beiden oberen in allerhand Läufen und Gesangsfiguren einander überflügeln, während die Instrumente, nun erst begleitende in eigenthümlichem Sinne, einen vollen, einfach ausstönenden 5stimmigen Satz zu diesem Spiele ausführen. Die Schlußstrophe ist einfach 5stimmig gesetzt, für Sopran, Alt, 2 Tenore und Baß, denen die 5 begleitenden Instrumente sich anschließen; ein zweiter Sopran, nur an wenigen Stellen einige bescheidene, in den Grenzen des Rhythmus bleibende Auszierungen anbringend, schließt sich im übrigen dem ersten an, der die Choralmelodie unverändert ausführt, mit der einzigen Ausnahme, daß deren erste und letzte Zeile in doppelt längeren Tönen ausgeführt werden, während die andern um die Hälfte rascher daherschreiten. Dieser Strophe allein hätte die Gemeine sich anschließen können, freilich immer durch das ungewohnte rhythmische Verhältniß der Anfangs- und Schlußzeile zu den übrigen geirrt, doch leichter gehalten durch Chorgesang, Instrumentenspiel und Orgel, die auch hier wohl mit dem vollen Werke eingetreten seyn mag.

In Prätorius Todesjahre endlich (1621) erschien zu Frankfurt am Main im Verlage Egenolf Emmels ein Werk ähnlicher Art unter dem Titel *Puericinium* \*). Hier werden die Melodien 14 teutscher Kirchenlieder, auf mannichfache Weise nach Art der italienischen Concerte gesetzt, von Knabenstimmen vorgetragen, denen die Stimmen Erwachsener und ein Chor musikalischer Instrumente entgegengesetzt sind. Die Ausführung kann zu 2 bis 5 Chören, zu 3 bis 12 Stimmen angeordnet werden. In einigen dieser Gesänge sind Stimmenpaare in ein- oder mehrfacher Besetzung, in anderen Chöre — ein hoher und ein tiefer also, der Knaben, der Jünglinge und Männer — gegenübergestellt. Das Letzte unter andern bei dem bekannten Liede: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, von dessen 7 Strophen hier jedoch nur 6 behandelt sind, indem die 3te: „Seuß sehr tief in mein Herz hinein“ weggelassen ist, an der man, wegen ihrer zu sehr an irdisches Liebeschwärmen erinnernden Ausdrücke, an vielen Orten Anstoß fand. Ein Chor von 4 Knaben (Sopranstimmen) steht einem 5stimmigen Erwachsener entgegen, aus 2 Altstimmen, einem Tenor, 2 Bässen gebildet; wenn beide zu vollen Chorgesängen sich vereinen, treten dem höhern Geigen, hohe Flöten (Fissari), Cornetten, dem tieferen eine (tiefe) Flöte, Bratsche und 3 Posaunen hinzu, während neben ihnen ein Chor von Saiteninstrumenten — Geigen, auch wohl Lauten und Theorben — unter dem Namen *Capella fidicina*, vornehmlich zu Begleitung des Einzelgesanges und concertirender Stellen bestimmt ist, und dem vollen Chorgesange noch verstärkend

---

\*) *Puericinium Mich. Praetorii C. Hoc est trium, vel quatuor puerorum, trium plariumve adultorum et quatuor instrumentorum concentio etc.*

sich gestellt. Die erste Strophe des Liedes ist dem Einzelgesange bestimmt. Die frühere Hälfte des Aufgesanges trägt die erste Knabenstimme vor, die spätere ist der zweiten zugetheilt; in den Abgesang theilen sich die 3te und 4te, so, daß diese letzte erst mit der Schlußzeile eintritt, alles Vorhergehende aber der dritten bleibt. Es ist ein einfacher Wechselgesang hoher, gleicher Stimmen, von der vollen Harmonie der Saiteninstrumente sanft begleitet. Desto überraschender nun ertönen die 3 ersten Zeilen des Aufgesanges der folgenden 2ten Strophe. Beide Chöre, alle Instrumente, vereinen sich bei ihnen; die Melodie erscheint hier zum erstenmale im ungeraden ( $\frac{3}{4}$ ) Takte, der in der folgenden Ausführung nun häufig mit dem geraden wechselt. Am Schlusse dieser ersten Hälfte des Aufgesanges wird deren letzte Zeile wiederholt, die 4 Stimmen des Knabenchores ahmen die melodischen Wendungen derselben nach, während der Tenor des tieferen Chores die Grundstimme ihres Gesanges bildet; dann tritt der volle Chorgesang zu der zweiten Hälfte des Aufgesanges wieder ein, ganz wie zuvor, nur ohne Wiederholung der letzten Zeile. Mit dem Abgesange erscheint wiederum der grade Takt, dessen letzte Zeile ausgenommen; doch sind, obgleich in vollem Chorgesange, nur 7 Stimmen beider Chöre dabei zu gleicher Zeit thätig. Bei der 4ten Strophe (des Liedes, die hier als die 3te des Gesanges erscheint) kehrt zuerst der Einzelgesang der ersten Knabenstimme mit Begleitung der Saiteninstrumente wieder, eben wie es bei der ersten Strophe des Ganzen der Fall war; der übrige Theil dieser Strophe zeigt ein halb 5- halb 7stimmiges Wechselspiel zwischen den 4 Knabenstimmen, einer Tenor- und Bassstimme des tieferen Chores, ohne andere Instrumentalbegleitung als einer der Grundstimme sich anschließenden Posaune. Dieses Spiel geht noch über in die erste Hälfte des Aufgesanges der folgenden 4ten Strophe des Gesanges (der 5ten des Liedes). Sie beginnt im 3theiligen und endet im 2theiligen Takte; die letzte Hälfte ergreift wieder den 3theiligen und ertönt in vollem, 7stimmigen Chorgesange, bis in der letzten Hälfte jenes Wechselspiel wiederkehrt, von je 3 und 3 Stimmen des tieferen, den 4 Knabenstimmen des höheren Chores, im Vereine mit der Tenorstimme jenes, und ohne alle Instrumentalbegleitung. Zu dem Abgesange findet der grade Takt sich wieder ein; die ersten Zeilen erklingen in vollem, 7stimmigen Chore: die letzte in sechsmahliger Wiederholung:

Ewig soll mein Herz ihn loben

und zwar die ersten 4 Male im Wechsel von je 2 und 2 Stimmen des Knabenchores, denen eine des tieferen sich anschließt, und von je 3 und 3 Stimmen des tieferen, stets von den Saiteninstrumenten begleitet; die letzten zwei Male in vollem Chorgesange unter dem Schalle aller Instrumente. — Die 5te Strophe (6te des Liedes) zeigt uns wieder neue Gegeneinanderstellungen. Erst 3, zuletzt alle 4 Knaben singen mit trillerartigem Schmucke die erste Zeile

Zwinget die Saiten in Cithara

zu dem Klange der Saiteninstrumente; unbegleitet schließen sich 2 Knaben und die höchste Stimme des zweiten Chores an mit den Worten

und laßt die süße Musica

der volle Chor ruft dann im  $\frac{3}{4}$  Takte mit mächtigem Hall:

gar freudereich erschallen.

Beide Zeilen werden in ähnlicher Art, 3- und vollstimmig, jenes durch andere Stimmen, wiederholt, die letzte zweimal, zu größerem Nachdrucke. Die melodischen Wendungen der folgenden 3 Zeilen des Aufgesanges nehmen, zu den Tönen der Geigen, die 4 Knabenstimmen einander ab, zuerst in dreimaligem Nachhalle der Worte „mein Jesulein“, deren dritter, wie in verdoppelter Innigkeit,



dieselben länger aushält; sodann nachahmend, zu dreien sich vereinend, zu vieren ihre Stimmen verflechtend. Zu dem Abgesange kehrt der Theilige Takt in vollem Gesange und Klange der Instrumente wieder. Zweimal hören wir „Sinet, klingen“, dreimal, noch nachdrücklicher: „Groß ist, Groß ist, Groß ist der König der Ehren“ und dann noch einmahl die einfachen Worte dieser letzten Zeile. Die 6te (7te) Strophe endlich zeigt, daß unser Tonkünstler in seinen mannichfachen Verknüpfungen sich noch nicht erschöpft hat. Im Taktwechsel, begleitet und unbegleitet, in sich vereint, und mit einander vermischt, zu vieren und vieren, zu achten, zu dreien und dreien, endlich zu sieben, treten die Stimmen beider Chöre einander entgegen im Aufgesange; das den Abgesang beginnende Amen ertönt voll, im graden Takte; dann beginnt ein Wechselspiel von 2, 3, 5 Einzelftimmen beider Chöre, und die Wendungen der Melodie die sie einander abgenommen wiederholt endlich, schließend, der volle Chorgesang, der fortan in gleicher Bewegung bleibend, nur zu den Worten

komm du schöne Freudenkrone

den  $\frac{3}{4}$  Takt hören läßt.

Abichtlich verweilte ich länger bei der Anordnung dieses Gesanges, indem ich deren Grundzüge in gedrängten Worten, und doch vollständig darzulegen versuchte. Nur eine genauere Betrachtung vermag, wie sich bald ergeben wird, das Verhältniß eines so bedeutenden Meisters wie Michael Prätorius, zu dem Kunst- und Gemeinegesange seiner Zeit, und deren ferneren Schicksalen erkennen zu lassen. Darum führen wir aus demselben Werke uns noch einen 2ten Gesang vorüber von verschiedenem Bau. Denn hier sind es nicht Chöre, die einander gegenüberstehen, sondern je 2 Knaben- und Männerstimmen, zwei Soprane und zwei Tenore, unter Begleitung eines 4stimmigen Chores von Saiteninstrumenten, denen ein bezifferter Baß für Theorbe und Orgel beigelegt ist. Ein Geigenvorspiel, mit dem das Ganze anhebt, bewegt sich ganz frei, ohne Rücksicht auf die Melodie des folgenden Liedes von der Leidensgeschichte: Christus der uns selig macht, ja ohne Beziehung auf deren Grundtonart, denn es ist in der weichen Tonart von A gesetzt, ohne allen Anklang des Phrygischen. Nach diesem Vorspiel beginnt ein Tenor mit den 4 ersten Zeilen der Anfangsstrophe des Liedes, die er zu deren reichlich ausgezierter alter Kirchenweise unter Begleitung von 4 Geigeninstrumenten vorträgt; mit der 5ten Zeile gesellt sich ihm, nachahmend, ein zweiter. Ein ähnliches Spiel beginnen bei den 4 Anfangszeilen der 2ten Strophe zwei Soprane: die Choralmelodie erscheint hier zerstückt, aber nicht verbrämt, und statt der Geigen durch Lauten und Theorben begleitet; gerissene Saiten nehmen die Stelle der gestrichenen ein. Mit der ersten Hälfte der fünften Zeile beginnt ein 2stimmiges, längeres Wechselspiel zwischen den 2 Knaben- und Männerstimmen. Hier, wie schon zuvor bei allen zweistimmigen Sätzen, soll der Gesang bald stark, bald leise vorgetragen werden, ohne daß dabei sonderliche Rücksicht auf den Inhalt der Liedesworte genommen worden wäre; es ist dabei eben nur Mannichfaltigkeit in Gegensätzen erstrebt. Wo die beiden tieferen Stimmen erscheinen, treten statt der Lauten wiederum Geigen ein; als endlich beide Stimmenpaare zu gemeinschaftlichem Gesange sich vereinigen, soll in der Begleitung Alles — jede Art der zuvor beschriebenen Saiteninstrumente also — sich ihnen anschließen. Für die folgenden fünf Strophen — die 3te bis 7te — findet sich die Vorschrift, sie könnten mit der Gemeinde in der Kirche choraliter gesungen werden, auf die Weise also, daß der Kunstgesang hier gleich einem Rahmen den allgemeinen Kirchengesang umschlossen hätte. Doch ist auch noch, wenn man es vorzöge, das ganze Lied durch den Chor, der zuhörenden Gemeinde gegenüber,

auszuführen, die Melodie mit einem einfachen (die Andeutung der großen Terz durch ein  $\sharp$  angenommen) unbeziffertem Basse, hingesezt, wie sie in Theorben, Lauten und Orgeln gesungen werden könne; hier wieder, wie in der zuvor betrachteten Behandlung des Liedes: „Herr Christ der einig' Gottes Sohn“ mit reichen Ausschmückungen nach damals mobischer Art, für eine Tenorstimme. Mit der achten und letzten Strophe erscheint erst wieder der Gesang aller Stimmen und volles Instrumentenspiel: jenem liegt zwar die Choralmelodie zu Grunde, doch vereinzelt und zerstückt, ohne Fluß und Zusammenhang \*). Auch hier ist wieder leiser und lauter Gesang vorgeschrieben, Wechsel der Geigen- und Lautenbegleitung, Zusammenwirken beider; die letzte Zeile des Ganzen:

die Dankopfer schenken,

wird zuerst von den 4 Stimmen allein, dann von ihnen im Chor mit der vollen Begleitung vorgetragen. Mit Ausnahme der ersten Strophe enden alle übrigen mit dem gebräuchlichen halben, phrygischen Tonschlusse; Hülfsstöne, die der ursprünglichen Leiter der Grundtonart fremd sind, finden sich nirgend angewendet.

Es ist nicht zu verkennen, daß bei Michael Pratorius auch in seiner späteren Zeit der Kunstgesang mit dem Gemeinegesange zusammenhänge, ja, aus ihm hervorstache. Es geschieht dadurch, daß der Meister für jenen die Weisen dieses letzten als Aufgabe stellt, doch nicht einer kunstgemäßen, ihre Eigenthümlichkeit sichernden Entfaltung, sondern einer sie als Grundlage benutzenden Ausführung. Einer motettenhaften Stimmenverwebung begegnen wir nicht mehr bei ihm, wie bei seinen Vorgängern, sondern einer in sich abgeschlossenen Reihe von Tonbildern, in denen reiner und begleiteter Gesang, mannichfach gefärbte Töne, verschiedenartig erzeugte Klänge, Einzelgesang und Chor, größere und mindere Tonsfülle, leises und starkes Er tönen, als Gegensätze überraschen und reizen sollen; wo einzelne melodische Wendungen nicht allein für fehlfertige Sänger verbrämt, sondern auch in mannichfacher rhythmischer Umbildung, in dem Farbenglanze verschiedenartiger Instrumente strahlend, zum Ergößen des Ohres vorübergeführt werden; wo nun der Hörer, als solcher, in Anspruch genommen und um seiner willen die Wirkung — der Effekt, nach einem gangbaren Ausdrucke unserer Tage — erstrebt wird; wo nicht mehr, wie in ältester Zeit, der grüblerische Tieffinn des Meisters in sich Befriedigung sucht, und den Beifall des kundigen Theilnehmers an der Ausführung als nothwendige Folge des Geleisteten voraussetzt. Die Grundwendungen (Motive) der Melodien werden so oft und in der verschiedenartigsten Gestalt wiederholt — bald verlängert, dann verkürzt, nun drei- und wieder zweitheiligen Maasses, schlicht und geschmückt — sie werden so kenntlich hervorgehoben, sie sind mit so vielartigem sinnlichen Reize umgeben und geziert, daß sie, zumahl in der Neuheit einer solchen Behandlung, auch dem unkundigen Hörer sich einprägen, ihm verständlich bleiben, den Zusammenhang einer solchen Kunstmusik mit dem Gemeinegesange ihn wahrnehmen lassen mußten. Doch war dieser Zusammenhang eben kein lebendiger, fruchtbarer. Zunächst wurde, wie wir gesehen, durch solche Art der Behandlung geistlicher Weisen, die in den wenigsten Fällen eine thätige Theilnahme der Gemeinde zuließ, oder sie doch erheblichen Beschränkungen unterwarf, der allgemeine Kirchengesang zurückgedrängt. Denn das werden wir nicht voraussetzen dürfen, daß bei jenen vollen Chorgesängen, in denen einzelne Stellen bekannter Melodien in einfacher Harmonie nachdrücklich ertönten, indem sie Worte vor dem Übrigen hervorhoben, wie: „Ewig sollt

\*) S. Beispiel Nr. 100.

mein Herz ihn loben“ oder: „Groß ist der König der Ehren“, die Gemeine mit einzustimmen gehabt habe. Eine Theilnahme solcher Art läßt sich nicht zurückführen auf jene, die Prätorius in seiner Urano-Chorodia in Anspruch nahm. Denn dort bestand sie in einem regelmäßigen Wechsel des Einzelgesanges, des Chores, des Gemeinegesanges; hier wäre sie eine von der Willkühr des Tonsetzers abhängige, bedingte ein genaues Eingehen in dessen Tonsatz, und richtete demnach die Aufmerksamkeit mehr auf dessen Einzelheiten, als auf den Inhalt des Gesungenen, der bei dem allgemeinen Kirchengesange doch vor Allem deren Gegenstand seyn sollte. Die Gemeine war also zumeist Hörerin, und hatte sich damit zu begnügen, daß Bekanntes, Vertrautes, ihr in mannichfaltiger Umbildung und Ausschmückung vorgeführt wurde, zu ihren Sinnen redend. Denn kaum war durch ein Spiel mit Klängen und Formen, wie wir es hier antreffen, ein Anderes zu erreichen. Ein Spiel nennen wir es; denn wurde auch die Rücksicht auf den Inhalt des Liedes, dessen Melodie jenen Tongebilden zu Grundlage, nicht ganz vernachlässigt, so erschien sie doch nur bei einzelnen Stellen, und eben solchen, die schon ohnedies vor allem Übrigen sich geltend machten, wogegen jene musikalischen, von dem Inhalte meist ganz unabhängigen Gegensätze bei Weitem in den Vordergrund traten. War es also ein sinnliches Spiel, so reizte es nothwendig auch den Hörer wiederum zu einem ähnlichen Spiele. Wenn in früherer Zeit eine bekannte Weise, ihm gegenüber von kunstfertigen Sängern vorgetragen, in allen ihren einzelnen Zügen durch bedeutsame Harmonie hervorgehoben wurde, sei diese nun das Ergebnis einfacher Zusammenklänge, oder eines Vereins eigenthümlich ausgestalteter Stimmen gewesen, so mußte sie um so tiefer sich ihm einprägen, und dadurch eben vor aller Entstellung gesichert werden; jetzt war sie Gegenstand eines Spieles geworden, das kein Einzelnes unangetastet ließ, und das Ganze zerstückend, eine Empfindung desselben als solchen kaum mehr zuließ. Oder wo eine Melodie einmahl in fortgehendem Flusse ertönte, da war sie, als Ganzes, zumeist durch die Verschörfelungen erdrückt, an denen der Sänger seine Kunst zum Rigel des Ohres zeigen sollte, gleichwie an eiteln weltlichen Gesängen. Dadurch erlosch allgemach die Ehrfurcht vor den geistlichen Melodien, als einem, gleich ihren Liedern selbst, Unantastbaren; das Gefällige, sinnlich Reizende, wie es sich dem Gedächtnisse eingeprägt hatte, wurde auf sie übertragen, sie wurden nach Willkühr und Gefallen umgeschaffen, den Erzeugnissen der Gegenwart näher gebracht, während frühere Abweichungen bei ihnen theils auf verschiedener Auffassung des mündlich Fortgepflanzten beruht hatten, und in den meisten Fällen unbedeutende geblieben waren, theils für wahrhaft lebendige Fortbildungen gelten durften, durch die man Kirchliches und Volksmäßiges, an verschiedenen Orten das Einzelne auf verschiedene Weise, verschmolz.

In seinen älteren, einfachen Choralstücken hatte Michael Prätorius den feinsten Sinn für die melodisch-rhythmische wie harmonische Eigenthümlichkeit der von ihm behandelten Melodien gezeigt, und darin die Meister unter seinen Mitlebenden übertroffen; er war in bedeutsamer Entfaltung jener kirchlichen Weisen selbst schöpferisch gewesen. Die ihm vor allen verliehene Gabe des Setzers hatte sich damals in ihrer tiefsten Bedeutung gezeigt, und über sie hatte man leicht vergessen können, daß die Sängergabe ihm in nur geringem Maaße gewährt sei. Hier, wo sein Streben lediglich dahin gerichtet war, fremde, neue, ihn vor Allem anmuthende Formen des Tonsatzes auf Vaterländisches zu übertragen, das einer ganz anderen Art und Bestimmung war, Formen, die im Auslande, wo sie hervorgegangen waren, mit eigenen Schöpfungen der bildungskräftigen Meister, welche sie erfunden hatten, unmittelbar entstanden, eben durch das Gepräge des Ursprünglichen, das sie an sich trugen, einen so mächtigen Reiz auf die

Hörner übten [— hier, wo er dergleichen (immerhin auf sinnreiche, zierliche, selbst geistvolle Weise) unternimmt, erregt er nur zu sehr das Gefühl, daß dergleichen doch bei ihm nicht ein lebendig Erwachsenes, eine Schöpfung in rechtem Sinne, sondern ein nur Ersonnenes, Abgeleitetes sei, und erinnert an dasjenige, was ihm versagt geblieben war. Seine Thätigkeit, die zuvor eine durchbildende, ausgestaltende gewesen war, indem sie an einem Gegebenen sich übte, erscheint, obgleich nun mehr in die Breite gehend, eine größere Menge von Mitteln anbietend, mit ungemeinem Scharfsinn ihre Wirkung berechnend, doch nur als eine spielende, schmückend aufputzende. Er ist nicht mehr Tondichter wie zuvor, — denn so dürfen wir ihn wohl nennen, wenn er es auch nicht im weitesten Sinne war — er ist nun ganz Tonseker geworden, und daß er, so viel wir wissen, nie mit einem Dichter in Verhältniß gestanden, erklärt sich nun leicht, weil ihm die Fähigkeit abging, der einem Solchen in der Rede sich gestaltenden Dichtung eine wahrhafte Tondichtung gegenüberzustellen.

Daß Prätorius legte beide Tonwerke auf den evangelischen Kirchengesang und dessen Verhältniß zum geistlichen Kunstgesange zunächst einen ungünstigen Einfluß geübt haben, geht aus demjenigen hervor, was wir, ihrer wirklichen Vorzüge nicht vergessend, über sie berichteten; er war durch mittelbare Einwirkung italienischer Kunstzustände veranlaßt. Dennoch blieb, auch was der Meister verfehlte, nicht ohne Frucht, wenn sie auch erst um fast hundert Jahre später wirklich reifte. Wir begnügen uns hier mit dieser flüchtigen Andeutung, deren es aber bedarf, damit man nicht wähne, dieser durch sein ganzes Leben so strebsame, von jeder bedeutenden Zeitrichtung so lebhaft in Anspruch genommene Meister habe in seinen letzten Jahren vergebens gewirkt, und ihn von geringerer Bedeutung halte, als er wirklich ist. Daß auch Irren und Verfehlen oft erst die rechte Bahn eröffne, haben wir bereits an vielen Beispielen gesehen, und mag es nun dem Irrenden selber, mag es erst seiner Folgezeit gewährt seyn sie zu finden, mag auch eine neue Kunstrichtung nicht in ihm schon zu rechter Blüthe gelangt seyn, immer bleibt er ein lebendiges Glied einer größeren, allgemeineren Kunstentwicklung, und in der Strebsamkeit, durch die er sie, auch mittelbar nur, fördern half, von geschichtlicher Bedeutung.

## 2. Heinrich Schütz.

Wir wenden uns nunmehr zu einem andern Meister, dem Schüler eines der hervorragendsten Meister Italiens, der lange Zeit der unmittelbaren Anschauung italienischer Kunstbestrebungen genießend, lebendig an ihnen theilnehmend, ja seit seinen Jünglingsjahren in ihnen wurzelnd, deren Einfluß auf Deutschland, und zumahl auf den Kunstgesang und mittelbar auch den Gesang der Gemeinde in der evangelischen Kirche um Vieles kräftiger noch vermitteln konnte, als der um 13 Jahre ältere Prätorius, der Italien niemals selber sah. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß, obgleich der Jüngere, er es war, der hauptsächlich dazu hinwirkte, daß Jener in seinen späteren Jahren die Richtung nahm, in der wir sein Streben und Bilden nur eben zuvor betrachtet haben.

Es ist eine Reihe von zehn Jahren verflossen, seit ich diesen Meister zuerst wiederum in das Gedächtniß rief. Seit jener Zeit sind durch den trefflichen Verfasser der Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte uns viele anziehende, urkundlich beglaubigte Nachrichten über sein Leben und Wirken geschenkt worden, die ein erfreuliches Licht über dasselbe verbreiten. Schon dadurch hätte ich mich veranlaßt gefunden, die Gelegenheit wahrzunehmen, die sich hier darbietet, meine früheren Berichte über Beides zu vervollständigen, wäre nicht eine bringendere mir dadurch schon gewährt, daß ich den Meister

hier von einem ganz andern Gesichtspunkte aus zu betrachten habe, als früher. Dort trat er mir nahe zuweilen als Schüler seines berühmten Benedictischen Meisters, und wie in dessen künstlerischem Bilden die alte und die neue Zeit einander bedeutsam begegnen, so galt es damals, zu zeigen, wie auch in dem Lehrlinge eines so hervorragenden Künstlers beide gewaltet, ihn mächtig in Anspruch genommen, wie sie dahin gewirkt, seinen Schöpfungen allgemach die Gestalt zu geben, in der sie um seine reifste Zeit uns entgegentreten. Auch hier freilich wird diese Anschauung uns nicht fremd bleiben dürfen, sie tritt jedoch nicht in den Mittelpunkt unserer Darstellung. Hier handelt es sich darum, sein Verhältniß zu dem Gemeinegesange und dem Kunstgesange seiner Kirche darzulegen, ihn, den Zögling Italiens und zumahl der Tonschule Venedigs, auch als Deutschen, im besten Sinne des Wortes, kennen zu lernen. Um ihn nun in seiner Kunstthätigkeit, die den ganzen Menschen in ihm erfüllte, auch genügend zu verstehen, bedürfen wir eines abermaligen Hinblickes auf seine äußeren Lebensverhältnisse, deren genauere Kenntniß, eben hier, wo sie uns wünschenswerth ist, wir jenen gründlichen Forschungen zu danken haben.

**Heinrich Schütz** wurde am Tage Burchardi (den 11ten October) des Jahres 1585, nach Walter zu Köstritz im Vogtlande, geboren. Kaum 6 Jahr alt verließ er diesen seinen Geburtsort, um das Jahr 1591; er zog mit seinen Eltern nach Weissenfels, welche dort das hinterlassene Vermögen seines Großvaters in Besiz nahmen. Auch an diesem neuen Wohnorte blieb er nicht lange; er verließ ihn im Jahre 1598, dreizehn Jahr alt, um als Singknabe in die Hofcapelle des Landgrafen Moriz von Hessen Cassel einzutreten. Es war damals die Absicht seiner Eltern eben so wenig, als sein eigener Wunsch, sich dem Berufe des Tonkünstlers ausschließend zu widmen. Die Capellen der Fürsten waren damals eben so wohl Pflanzschulen der Wissenschaft als der Kunst. Die Capellmeister, mindestens ihre Gehülfen und Vertreter, die Vicecapellmeister, Leute von gelehrter Bildung, waren verpflichtet, die Capellknaben in den alten Sprachen zu unterrichten, während diese daneben auch noch, soweit es ihr Dienst erlaubte, die gelehrten Bildungsanstalten der Hauptstädte besuchten, wo die Capelle ihren Sitz hatte. Darum darf auch Walter von Schütz versichern: „er sei unter Grafen, vornehmen von Adel, und andern tapffern ingeniiis zu allerhand Sprachen, Künsten und exercitiis angeführt worden.“ Landgraf Moriz war durch gelehrte und künstlerische Bildung in seiner Zeit ausgezeichnet, und hielt persönlich darauf, daß Beides in seinen näheren Umgebungen gepflegt und gefördert werde; der Einfluß, die Gönnerschaft eines solchen Fürsten mußte wünschenswerth erscheinen, und so ist es wohl gekommen, daß die Eltern unseres Schütz ihren Sohn in ein Verhältniß brachten, über dessen erste Vermittelung uns nichts mitgetheilt ist. Nach einigen Jahren, — er selber bezeichnet den Zeitpunkt nicht genauer in dem Lebensabriss, den er seinem späteren Herrn, dem Churfürsten Johann Georg dem Ersten von Sachsen einreichte — bezog er mit seinem Bruder die Universität Marburg, um dort für einen künftigen Lebensberuf, wie es scheint, den des Rechtsgelehrten, sich weiter zu bilden; Walter mindestens gedenkt einer Disputation de legatis, die er dort mit Beifall gehalten habe. Landgraf Moriz, wie uns erzählt wird, fand ein besonderes Vergnügen daran, den Disputationen auf seiner Landesuniversität beizuwohnen, ja, selbst stundenlang an ihnen Theil zu nehmen. Daß dieses bei der eben erwähnten unseres Schütz der Fall gewesen, kann freilich nicht behauptet werden, um so weniger, als dieser in dem eben genannten Berichte einer solchen für ihn so merkwürdigen Thatsache sich wohl würde erinnert haben. Aber soviel ist gewiß, daß auf irgend eine Weise unser Meister dem Landgrafen Veranlassung gegeben haben wird, sich seiner, und seiner Anlagen für die Tonkunst zu erinnern; die derselbe früher während seiner Dienstzeit in der Capelle, die er oft mit eigenen Tonsätzen beschäftigte,

genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Denn er ließ ihm den Vorschlag machen, sich nach Venedig zu dem hochberühmten, aber schon betagten Johannes Gabrieli zu begeben, um durch diesen, ehe er noch aus dem Leben scheide, in die höheren Geheimnisse der Consekunst eingeweiht zu werden. Dazu wurde ihm ein Reisegeld von 200 Thlr. jährlich angeboten. Schütz nahm diesen Vorschlag an, reiste im Jahre 1609 nach Venedig, und widmete sich dort mit großem Fleiße der Conkunst, wenn auch zuweilen schwankend, ob er diesen Weg weiter verfolgen solle. Die Frucht seiner Bemühungen war ein Buch fünfstimmiger Madrigale, die er 1611 zu Venedig herausgab, und die allgemeinen Beifall fanden, so daß sein berühmter Lehrer, und die vornehmsten dortigen Meister ihn dringend aufmunterten, bei der Conkunst zu bleiben. Mein Gabrieli wurde ihm schon im folgenden Jahre, 1612, durch den Tod entzogen; er geleitete den geliebten Lehrer zu seiner Ruhestatt, und empfing von dessen Beichtvater als Zeichen besondern Wohlwollens des Hingeshiedenen einen Ring, den ihm dieser auf dem Todbette „zu seinem guten Andenken verordnet“ hatte. Der Zweck seines Aufenthaltes in Italien war nun erfüllt, er hatte nur eben noch der Unterweisungen des hochgeachteten Meisters sich erfreuen können. Im folgenden Jahre (1613) kehrte er also nach Cassel zurück, und beschloß nun, mit seinen Kenntnissen als Conseker so lange zurückzuhalten, bis er sich „mit Auslassung einer würdigen Arbeit werde herfürthun können“; auch wurde er von Eltern und Anverwandten ermahnt, bei seinen Studien zu bleiben. Da ereignete es sich, daß, sei es durch Empfehlungen von Gönnern zu Weisensfeld, sei es durch Gottes besondere Schickung, die — wie er selber sagt — „ihn sonder Zweifel zu der Profession der Musi von Mutterleibe an abgesondert gehabt“ er nach Dresden zur Kindtaufe Herzog Augusts berufen wurde; und dort wurde ihm, nach abgelegter Probe, der Antrag gemacht, das Directorium der Capelle des Churfürsten Johann Georg des Ersten gegen ein Gehalt von 400 Gulden zu übernehmen. Aber Landgraf Moriz (in dessen Bestallung als Organist er damals mit 200 Gulden Gehalt gestanden haben soll) wollte ihn seines Dienstes nicht gänzlich entlassen, schon deshalb, weil durch seine Unterstützung während fast vier Jahren er zu einem tüchtigen Conkünstler herangebildet war, und nun sein Gönner auch die Früchte der ihm erwiesenen Gunst genießen wollte. Doch ließ er es zu, daß er einige Jahre bei dem Churfürsten bliebe. Im Jahre 1616 rief er ihn jedoch ab, „da er seiner besonders auch zur Education und den Exercitiis seiner jungen Herrschaft bedürfe.“ Dagegen stellte des Churfürsten geheimer Rath, Christoph von Boss, demselben vor, daß „wenn die Musica in der Kirche und vor der Tafel auf die Maasse, wie bisher geschehen, angestellt und erhalten werden solle, eine solche Person nicht zu entrathen (sei), die dann sonderlich im Componiren wohl geübt, der Instrument' wohl kundig, auch der Concert erfahren seyn müsse,“ worin Niemand jetzt Schütz vorzuziehen, derselbe auch schwerlich zu ersetzen sei. Zwar habe der Churfürst noch Herrn (Michael) Pratorium in der Bestallung, der jedoch nur vom Hause aus diene, (von seinem Wohnorte aus Compositionen einsende,) und aus der Fürstlich braunschweigischen Capelle nicht allwege abkommen könne. In Schütz Abwesenheit könne daher in der Kirche kein Concert angestellt werden, alle Exercitien würden gar liegen bleiben, und des Churfürsten Musi nicht geringen Schaden leiden. Er rath daher, Schütz von dem Landgrafen gänzlich zu erbitten. Darauf wollte Moriz anfangs nur bedingterweise eingehen, ließ sich aber dennoch (laut seines Schreibens vom 16ten Januar 1617) endlich bewegen, in die Entlassung Schützens zu willigen, da er des Churfürsten geborner Unterthan sei, und bat nur diesen, den Meister auch um seinetwillen, seines letzten Herrn, sich desto mehr gnädigst befohlen lassen seyn zu wollen.

Nunmehr ging Schützens Hauptbestreben dahin, die churfürstliche Capelle nach dem Vorbilde  
v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II. 27

derjenigen einzurichten, die er in Italien kennen gelernt hatte. Er zog italienische Instrumentisten nach Dresden, sorgte für gute italienische Instrumente, und für Sendung fähiger Inländer nach Italien, um sich dort in der Tonkunst zu vervollkommen. Seinen Bemühungen verdankte die Capelle eine hohe Blüthe während eines zehnjährigen Zeitraumes, von 1621 bis 1631, dem Aufhören des böhmischen Krieges und dem Beginne des schwedischen. Innerhalb jener Jahre besuchte Schütz mit des Churfürsten seines Herrn Erlaubniß Italien zum zweitenmale, (1628) um der daselbst „seither seiner ersten Wiederkehr von dar, inzwischen aufgebrachten neuen und heutigen Tages gebräuchlichen Manier der Musit sich zu erkundigen“, welsche Sänger und Instrumentisten zu werben, und das Beste der seit 1613 dort hervorgegangenen Compositionen für die Capelle zu erwerben. Dafür wurden ihm, mit Belassung seines ganzen Gehalts während seiner Abwesenheit noch außerordentliche Geldmittel, zuletzt auch ein Vorschuß, angewiesen. Allein nun trat mit dem schwedischen Kriege für Sachsen eine Zeit der Bedrängniß ein. Der Krieg zehrte alle Mittel auf, die Besoldungen der Musiker stockten, die Unbezahlten warteten des Dienstes nur lässig, sie zerstreuten sich; Schütz selber fand um 1633 sich veranlaßt, nach Kopenhagen zu gehen. Zwar kehrte er nach dem Prager Frieden nach Dresden zurück, suchte aber 1637 aufs neue Urlaub nach, da die zerrütteten Verhältnisse, der elende hülflose Zustand der Capelle, jeder Wirksamkeit, und bei dem Mangel aller Hülfsmittel auch jedem Fortschreiten in der Kunst entgegen waren. Zwei Jahre später, um 1639, zählte die Capelle nur noch zehn Instrumentisten und Sänger; um 1640 klagte der Hofprediger Hoë von Hoënegg, „daß fast gar nichts mehr figuraliter musicirt werden könne, sintemahl nicht allein kein rechter Altist, sondern nur ein einziger Discantist vorhanden.“ Im Jahre 1641, als sich Schütz abermahls in Dresden befand, trat er laut seines Schreibens vom 7ten März an den Churfürsten, mit Vorschlägen hervor, der Capelle aufzuhelfen, weil es seine Schuldigkeit sei, ihr als einer gefährlich Kranken, bevor ihr Übel tödtlich werde, als Arzt Beistand zu leisten. Es müsse, ihren gänzlichen Untergang zu verhüten, mindestens ein Saame von der Musit an dem Churfürstl. Hofe erhalten werden; für den Anfang habe man, wenn auch nur 4 Singeknaben und deren eben so viel zu Befegung der Instrumente auszulesen, und gründlich unterrichten zu lassen, damit für das dringendste Bedürfniß gesorgt sei. Man ging auf diesen Vorschlag ein, doch erst im Jahre 1645 vermochte die Anstalt sich wieder etwas zu heben, und es bedurfte noch zweier Jahre, bis sie (um 1647) durch Heranziehung italienischer Künstler für wiederhergestellt gelten konnte.

In dieser Zwischenzeit hatte Schütz gegen einen Jahresgehalt von 200 Thlr. Verpflichtung gegen den König von Dänemark übernommen, und er wünschte deshalb von seinem ordentlichen Dienste befreit zu werden. Er wollte Dresden ganz verlassen, und zu Weissenfels der Ausarbeitung angefangener Werke sich widmen. Es wurde ihm nicht zugestanden, ähnliche Gesuche um Dienstentlassung mit einem Gnadengehalte in den Jahren 1651 und 1653 waren gleich fruchtlos; er blieb bis an sein Lebensende nicht als Tonsetzer allein, sondern auch als Capellmeister thätig. Am 16ten November 1672 endlich schied er, ein hochbetagter Greis, nachdem er nicht lange zuvor sein sieben und achtzigstes Jahr vollendet, und zweien Churfürsten des Namens Johann Georg 58 Jahr lang gedient hatte, aus dem Leben, den Ruhm eines vorzüglich begabten und kunstfertigen Meisters, eines treuen Dieners, eines gleich kräftigen wie milden Mannes hinterlassend.

Wir sehen aus diesem Lebensabriffe, daß Schütz mit seinem ganzen Daseyn als Künstler in Italien heimisch war. Seine frühesten Kunsteinbrücke empfing er in der Capelle eines Fürsten, der, nicht nur ein begeisterter Verehrer der Tonkunst, sondern auch Tonsetzer, vor allen an den Werken der

Italiener Behagen fand, und selber im Stande war, deren Darstellung im Einzelnen anzuordnen und zu überwachen. In seiner Capelle hörte Michael Prätorius, wie er berichtet, zum erstenmale „etliche geistliche Psalmlieder per choroß zugleich mit der Gemeine musciren“; vielleicht des Landgrafen eigene Weisen zu denjenigen Psalmen Lobwassers, die nach Anleitung der Goudimelschen Sätze bisher auf die Melodien anderer verwiesen gewesen waren, oder wohl auch dessen Vorsätze über Weisen der lutherischen Kirche, die derselbe als ein mehrstimmiges Choralbuch zuerst im Jahre 1612 herausgegeben hatte. Denn dieser Fürst, obgleich seit 1605 dem calvinischen Glauben öffentlich zugethan, und selbst nicht ohne eigenmächtige Härte und gewaltsame Eingriffe aus den lutherisch geliebten Kirchen seines Landes die Bilder und alle Gebräuche entfernend, die ihm für papistisch und abgöttisch galten, ja, sogar bemüht, dem calvinischen Kirchengesange mit Unterdrückung des lutherischen Bahn zu machen, wies doch die strenge Ansicht eines Theiles seiner Glaubensgenossen von sich ab, die, nicht etwa nur die Instrumentalmusik, sondern jeden Kunstgesang und selbst die Orgel aus der Kirche verbannt wissen wollten. In Schütz, dessen Gaben er wohl erkannte, wollte er sich einen Tonkünstler heranbilden, der die italienische Art an Ort und Stelle genau erkundend, und sich ihrer unter Anleitung des damals berühmtesten Consetzers völlig bemächtigend, im Stande sei, sie an seinen Hof und zumahl in seine Schloßkirche zu verpflanzen. Deshalb sandte er ihn an Gabrieli, sich unter dessen Augen auszubilden, auch wohl dessen und anderer Meister neueste Hervorbringungen ihm von Venedig her, dem bedeutendsten Musikverlagsort Italiens, zuzusenden, dessen nicht zu erwähnen, was er von seinem Lehrer an Handschriftlichem erlangen könne. Es wird an Sendungen dieser Art nicht gekelt haben; Michael Prätorius, mit allen Kunstliebenden Fürsten seiner Zeit befreundet, wird die Mittheilung des Anziehendsten leicht erlangt, und dadurch in seinem Streben den Italienern nachzugehen, sich immer mehr befestigt haben. Wie nun seine im Jahre 1613 — dem der Rückkehr unseres Schütz aus Italien — erschienene *Urano Chorodia*, vermittelt deren er, durch das zu Cassel Gehörte angeregt, den Gemeinegesang an den Kunstgesang unmittelbar knüpfen, und etwas den welschen Concerten Ähnliches erreichen wollte, ohne Zweifel der Keim war, aus dem seine späteren, noch viel weiter gehenden Werke erwachsen, so leuchtet nun auch ein, daß bei einer solchen Richtung, zwischen ihm und Schütz, seitdem dieser nur ein Jahr später gleich ihm in Churfürstlich Sächsischer Bestallung stand, ein noch viel lebhafterer Verkehr entstehen mußte; daher es denn auch nicht als eine gewagte Behauptung erscheinen kann, daß er, der um 13 Jahre Ältere, doch von dem Jüngeren auf seinem neuen Wege die wesentlichste Anregung und Förderung erfahren habe, daß endlich Schütz vorzüglich es gewesen sei, der den Einfluß Italiens auf Deutschland im 17ten Jahrhundert vermittelt habe. Daß Schütz namentlich die italienischen Concerete in der Hofkirche zu Dresden mit großem Beifalle seines Herrn und aller Hörer eingeführt habe, zeigt der Bericht des Geheimenraths Christoph von Loß an den Churfürsten Johann Georg I. auf das Deutlichste. Dieser hebt darin vorzüglich hervor, daß man Niemand finden werde, der gleich ihm in den Concerten erfahren sei, und spricht die Besorgniß aus, daß man auf diese in der Kirche wohl werde gänzlich Verzicht leisten müssen, wenn man ihn nach Cassel zu entlassen genöthigt sei. Demnach war diese Art des italienischen mehrstimmigen Vorsatzes um 1616, zwei Jahre nach Schützens Ankunft daselbst, zu Dresden schon in der Kirche heimisch; sie hatte von Cassel aus sich dahin verpflanzt, am Braunschweigischen Hofe hatte sie durch Michael Prätorius Eingang gefunden, sie war bald durch ganz Sachsen verbreitet, unter den anderen bedeutenderen protestantischen Fürstenthöfen scheint sie nur dem Brandenburgisch-Preussischen fremd



geblieben zu seyn, aus Gründen, die wir früher bereits zu entwickeln versuchten. Daß Schütz, seit er ausschließlich dem Chursächsischen Hofe diente, dessen Capelle in italienischer Art einzurichten gesucht, und vorzugsweise Italiener in dieselbe gezogen, daß er eine zweite Reise nach Italien zu eigener Fortbildung und Förderung dieses Zweckes unternommen, daß er, nachdem die durch ihn gepflegte, zu einer hohen Blüthe gereifte Anstalt durch den Krieg ihrem gänzlichen Untergange nahe gebracht gewesen, ihr, wenn auch durch Bildung einheimischer Talente, doch vornehmlich durch Heranziehung italienischer Künstler aufgeholfen habe, wissen wir bereits aus dem vorangehenden Lebensabriss; es steht mit seiner ganzen Kunst- richtung, die sich durch die ganze Reihe seiner Werke deutlich bethätigt, in dem genauesten, nothwendig- sten Zusammenhange.

Betrachten wir nun diese genauer in der Folge, wie sie von ihm seit seiner Rückkehr aus Italien öffentlich gemacht wurden; so treten uns hier zuerst seine, 1619 zu Dresden gedruckten „deutschen Psalme sammt etlichen Motetten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen“ entgegen; nach ihrem Hauptinhalte ein Versuch, die seit dem Beginn des Jahrhunderts in Italien beliebt gewordene musikalisch- deklamatori- sche Behandlung auch auf Tonwerke größeren Umfanges anzuwenden, ohne Gefährdung ihrer vollstän- den Pracht. Seine Auferstehung des Herrn, die 4 Jahre später (1623) eben auch zu Dresden erschien, lehnt sich augenscheinlich an das um die Zeit seines ersten Aufenthaltes in Venedig (1609—1613) schon in voller Blüthe stehende musikalische Drama, und die damals so vorzüglichen Beifall genießenden Con- certe, andererseits aber auch an den altkirchlichen Vortrag der Leidensgeschichte des Herrn in der Charwoche, dessen Eigenthümliches hier nun auch auf die Auferstehungsgeschichte übertragen erscheint. Wir hören den Evangelisten seinen Bericht nach Art einer kirchlichen Intonation absingen, durchgängig von langgezogenen Tönen von 4 Violinen begleitet; die Schlusssätze seines Gesanges sind stets rhythmisch gebildet, in glei- cher Art schließt sich ihnen die Begleitung an, bedeutende Stellen heben sich durch deklamatorischen Vor- trag hervor, der sich bis zu völlig ausgebildeter, selbst durch Sylbendehnungen geschmückter Melodie stei- gert, wie z. B. da, wo es heißt: „denn der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, trat hinzu, und wälzte den Stein von des Grabes Thür“; Magdalena „weinet draußen“; „da wurden ihre Augen geöfnet, und erkannten ihn, und er verschwand vor ihnen“ u. Die Reden des Herrn, der Engel, der Magdalena, einzelner Jünger, der Hohenpriester u. , wie sie aus dem Berichte der Evangelisten hervor- treten, finden wir nach Art kleiner Concerte behandelt; es sind nach der Anzahl der redend eingeführten Personen Gefänge für zwei oder mehrere Stimmen, die einander bald nachahmen, bald gleichen Schrittes mit einander fortgehen, durch einen Generalbaß gestützt — zweistimmig in diesem Sinne auch da, wo Ei- ner allein redet, nur daß hier die eine beider Stimmen durch ein begleitendes Instrument ausgeführt wird. Ein sechsstimmiger, ein achtstimmiger Doppelchor, stehen, jener am Anfange, dieser am Schlusse des Ganzen; jener auf die einleitenden Worte: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird“ dieser auf Paulus Dankgebet „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unseren Herren“, zwischen das der Evangelist, als neunte Stimme ein lautes „Victoria“ hineinruft, dem endlich auch beide Chöre sich anschließen. In der Mitte des Ganzen steht ein einziger sechsstimmiger Chor, der Elfe, zu Jerusalem versammelt, deklamatorisch gehalten: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden, und Simoni erschienen.“ Der Vortrag der Geschichte in kirchlichem Tone bildet die Grundlage des Ganzen. Wo er auf einem Tone länger verweilt, soll, damit die Eintönigkeit vermieden, und der gebührende Effect erreicht werde, entweder der Organist

„mit der Hand immer zierliche und appropriirte Laufe oder passaggi darunter machen“, oder, wenn die Violon statt der Orgel begleiten „eine Viola unter dem Haufen passeggiren.“ Dieser Vortrag wird aber auch zu einem recitativischen, ja, arienhaften, dem die Begleitung ausdrücklich vorgeschrieben ist, es treten dann modern concertirende Stellen aus ihm hervor; so unterscheidet er sich von dem älteren, mehrstimmiger Passionen, denen eine Art darstellenden Vortrags in der früheren Kirche vorzugsweise eignete. Endlich läßt eine über die Grenzen des streng Kirchlichen hinausgehende Steigerung, die Gelegenheit giebt, neue in Italien entstandene Darstellungsformen, und üblich gewordene Zierlichkeiten einzuführen, uns deutlich erkennen, welcher Schule der Meister angehörte, und daß er fortgehend in deren Sinne gewirkt habe. — Schützens vierstimmige Cantiones sacrae durch einen Bass für die Orgel begleitet, zu Freiberg in Meissen 1625 erschienen, zeigen den Versuch einer Verschmelzung der alten, in sich selbständigen Form des Motettensatzes, mit dem modernen des Concertes, eben wie der rein diatonischen Kirchentonarten, mit den in der Chromatik die Schranken jener durchbrechenden, damals schon Bahn gewinnenden neuern. Dem Älteren ist hier für das feierlich Ernste, dem Neuern für das lebhafter Bewegte Raum gegeben. Stets hat der Meister dabei die Bedeutung seiner Aufgabe im Sinne, und eine innere Versöhnung der Gegensätze, die er aufstellt; er will das, was ihm als Fortschritt gilt, in dem Sinne, der es ihm so erscheinen läßt, an seiner rechten Stelle auch dafür gelten machen, nur daß man darüber der wahren Bedeutung der Grundformen nicht vergesse, welche die Vorzeit geschaffen. Deutschland und Italien, jenes für das Ältere, dieses für das Neuere, stellt er so gegenüber, er will Eines mit dem Andern vermählen.

Vor Schützens zweiter Reise nach Italien stehen, dem zuletzt besprochenen Werke bald nachfolgend, noch ihrer zwei: seine 1627 zu Torgau aufgeführte Daphne, seine Melodien zu Dr. Cornelius Becker's Psalmen, die er 1628 herausgab. Das erste derselben scheint mit seiner Musik nie im Druck erschienen, auch als Handschrift verloren zu seyn, und liegt hier überall nur mittelbar innerhalb unseres Gesichtskreises; das letzte steht, wie wir in der Folge finden werden, wenn wir es bei Gelegenheit seiner späteren, erweiterten Herausgabe ausführlich besprechen, mit seinen übrigen Hervorbringungen in nur geringem Zusammenhange, die wir in einer fortlaufenden, in innerer Beziehung stehenden Reihe hier hinstellen wünschen, den Gang der künstlerischen Bestrebungen unseres Meisters daran wahrzunehmen. Dadurch werden wir auch erst erkennen, welche Stelle, welcher Werth diesem einfachen Melodienwerke gebührt. Wir gehen daher sogleich über zu dem ersten Theile seiner zu Venedig 1629 erschienenen symphoniae sacrae. In diesen, theilweise begleiteten Gesängen, meist über einzelne Verse der Psalmen, des hohen Liedes, und andere Stellen der lateinischen Schriftübersetzung, tritt uns ein sorgfames Ausbilden des Einzelnen entgegen; eine an wenige Worte oder einzelne Zeilen geknüpfte, breitere musikalische Ausführung. Jede Zeile einer längern Schriftstelle bietet uns ein besonders abgegrenztes, durch eine gemeinsame melodische Grundwendung (Motiv), auch wohl einen ihr verknüpften Gegensatz gestaltetes Bild; einen Gegensatz, der bald neben sie gestellt, bald ihr verflochten ist. So bildet sich allgemach die concertirende Arie, das begleitete Duett aus, als Theile eines größeren Ganzen, das sich nun von der alten Form des Motetts völlig losragt. Dort suchten die früheren Tonmeister alles Einzelne auch äußerlich zu stets fortgehendem Flusse zu verweben, hier suchte der spätere Künstler die in vollkommener Selbstständigkeit und abgerundeter Ausgestaltung neben einander gestellten Theile durch innere Beziehungen zu einem Ganzen zu verknüpfen. Daneben treten

nun die alten Grundformen heiligen Gesanges, die Kirchentonarten, immer mehr zurück, denn es scheint der That nach, wenn es auch mit Worten nicht ausgesprochen ist, dem Meister, als würde der Ausdruck der Empfindung, des Beweglichen, Leidenschaftlichen, dem er hier vorzüglich nachtrachtet, durch sie gebunden, zurückgehalten; als vermöge er nur in einem neuen, ihm nirgend eine Schranke stellenden Consysteme sich frei schaffend zu bewegen. Dann ist es aber auch der sinnliche Reiz, dem er nachtrachtet in dem Gegeneinanderwirken einzelner Stimmen in mißklingenden Tonverbindungen, während sie von verschieden gefärbten, auf mannichfache Weise erzeugten Klängen der Instrumente umspielt werden. Diese symphoniae, denen er diesen Namen giebt, weil weder die alte Benennung der Motetten, noch die neuere der Concerte auf sie paßt, die gewählte aber, als eine allgemeine, auch für neue Formen schicklich erscheinen konnte, sind eine Frucht seines zweiten Aufenthaltes in Venedig, wo er die seit seinem ersten Verweilen daselbst veränderte Kunstrichtung zu erkunden, und sich eigen zu machen wünschte; deutlich geben sie zu erkennen, daß sie in diesem Sinn entstanden. — In der Zeit der Noth, die sein Vaterland bedrückt, die ihm untergebene Capelle zersplittert und ihrem völligen Untergange nahe bringt, in den Jahren 1636 und 1639, tritt Schütz mit zwei Theilen geistlicher Concerte hervor. Es sind die ersten deutschen Werke seit seiner 13 Jahre zuvor erschienenen Auferstehungsgeschichte. Der erste Theil derselben, zu Leipzig erschienen, behandelt Stellen aus den Psalmen und Propheten, deutsche Gebete, auch einzelne Strophen von deutschen geistlichen Dichtern, deren Melodien den 2- bis 5stimmigen Ausführungen zu Grunde gelegt sind, die wir hier antreffen. Auch Gesänge für einzelne Stimmen finden wir, nicht sowohl arienhaft als recitativisch; nur Einzelnes gestaltet in ihnen sich mehr melodisch, selbst bis zu Sylbendehnungen, in ähnlicher Art wie in der Erzählung des Evangelisten in der Auferstehungsgeschichte. Jeder auch mehrstimmige Tonsatz erhält erst durch den beigefügten Generalbaß seine vollständige Harmonie, wie es die Art der italienischen Concerte mit sich bringt. Um Vieles wichtiger noch ist der zweite, zu Dresden herausgegebene Theil; ein bedeutsames Streben des Meisters zeichnet ihn aus. Hier trachtet er danach — wie ich an einem anderen Orte ausführlich zu zeigen gesucht — jene beiden tonkünstlerischen Richtungen zu versöhnen, deren eine den Ton in das Wort, die andere das Wort in den Ton einzubilden strebt; Richtungen, denen wir auch auf dem besondern Gebiete begegnet sind, das wir hier durchwandeln. Die gewählte Form der Darstellung kommt bei den meisten Gesängen derjenigen überein, welche die zu Freiberg 1625 herausgegebenen cantiones sacrae zeigen, allein durch die Kraft, die Bedeutsamkeit des Wortes erhalten die durchgeführten Tonbilder erst ihren rechten Inhalt. Auch hier sind es einzelne Stellen der Psalmen, die der Meister behandelt, aber auch deren aus den apostolischen Briefen, Reden des Herrn aus den Evangelien; das Gespräch des Engels und der Maria für das Fest der Verkündigung, rein als Gespräch gehalten, ohne die Zwischenreden des Evangelisten, mit einer 5stimmigen Instrumentaleinleitung, und einem Chöre von eben so viel Stimmen, der die demüthig ergebenen Worte der Jungfrau wiederholt: „Siehe ich bin des Herren Magd, mir geschehe wie du gesaget hast, und dann mit dem Halleluja schließt; endlich drei Choralmelodien. In diesen beiden Theilen eines Werkes, dessen Titel den Namen einer in Italien erfundenen Form des Sanges trägt, vor Allem aber in dessen späterem Theile, sehen wir Schütz, der sich zuvor fast allein an italienischen und lateinischen Texten versucht hatte, für den deutschen Gottesdienst der evangelischen Kirche thätig; die italienischen Formen des Recitativs, des Concertes, deren er schon in seiner Auferstehung sich bedient hatte, strebt er ihm noch inniger anzueignen, ihnen den

bedeutsamsten Inhalt gebend, die Kraft des Wortes, dessen Verkündigung seine Kirche vor allen sich als Aufgabe gestellt, durch seine Töne erklärend, daß sie um so lebendiger, eindringlicher wirke. Nun nach hergestelltem Frieden, und neuer Begründung der Capelle zu Dresden, folgen in den Jahren 1647 und 1648 zwei einander völlig entgegenstehende deutsche Werke: in dem früheren Jahre der 2te Theil der *symphoniae sacrae*, in welchem Schütz der modernen italienischen Manier, zumahl wie sie in den damals neuesten Werken des Claudio Monteverde hervortritt, einseitig nachgeht; in dem späteren die *musicalia ad chorum sacrum*, wo er, den Motettenstyl aufs neue ergreifend, streng contrapunktische, ohne Generalbass in sich vollständig beruhende Sätze giebt, die Tonkünstler anzufrischen, daß, ehe sie zu dem concertirenden Styl, — in welchem er selber nun eine bedeutende Reihe von Jahren fast ausschließlich sich versucht hatte — schritten, sie an ähnlichen Arbeiten ihre Kräfte erproben möchten; und um zugleich darzuthun, daß er wohl ein Recht gehabt habe, jene neuere Art des Tonsatzes sich als Aufgabe zu stellen, da er der alten mit meisterlicher Fertigkeit mächtig sei. Fünf Sätze haben hier einzelne Strophen geistlicher Lieder zum Gegenstande; einem von ihnen liegt nicht die gewöhnliche Kirchenmelodie zu Grunde, sondern in arienhafter Behandlung wird eine eigen erfundene Weise zu den Worten des Liedes durchgeführt. Die übrigen behandeln Kraftsprüche aus den Psalmen, Propheten, der Offenbarung, Reden des Herrn, wie in früheren deutschen Werken; alle, theils in reinem Gesange, theils mit ausdrücklich angezeigter Instrumentalbegleitung, deren Wahl und Zusammenstellung meist freigelassen ist. Den Einfluß Italiens wird man hier weniger in der Form der Darstellung, als in der Lebhaftigkeit des Ausdruckes erkennen. Als das bedeutsamste seiner Werke schließt endlich im Jahre 1650 der 3te Theil seiner *symphoniae sacrae* diese Reihe: ausgezeichnet durch lebendig darstellende Tonbilder für festliche Gelegenheiten, unter denen vor allen jene drei, für das Fest der Bekehrung Pauli, den ersten Sonntag nach Epiphania, den Sonntag nach dem neuen Jahre hervorleuchten: „Saul, was verfolgst du mich 1c. — Mein Sohn, warum hast du uns das gethan — Siehe es erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Traum 1c.“ Daß in allen diesen Werken, wie wir sie eben vorgeführt haben, der Einfluß Italiens auf Schaffen und Ausgestalten unseres Meisters unverkennbar sich zeige, ja daß er mit seinem ganzen künstlerischen Daseyn dort wurze, werden wir an dieser Stelle nur auszusagen, nicht ferner ausführlich darzulegen haben. Sein deutscher, sein evangelischer Sinn aber bethätigt sich in der Kraft, mit der von ihm in den besten jener Werke durch seine Kunst das Wort der heiligen Schrift verkündet und ausgelegt wird. Dadurch hat er für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche wahrhaft fördernd gewirkt, ja wir dürfen ihn den Erfinder einer neuen Art geistlicher Musik für deren Gottesdienst nennen. Was vor ihm geschaffen wurde, erscheint — soweit es nicht auf tonkünstlerischen Formen beruht, die aus dem Gottesdienste der alten Kirche in den neuen übertragen waren — an die Liedform geknüpft, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem geistlichen Gesange der Gemeinde; in Eccards Festliedern hatte es sich als dessen höhere Blüthe gezeigt. An diesen aber vermochte Schütz deshalb schon nicht anzuknüpfen, weil seine gesammten früheren Verhältnisse, seine Lehrjahre in Venedig, seine Vorliebe für die Gestalt der musikalischen Gottesdienste Italiens, bei denen ihm die Tonkunst in höchstem Glanze, in wachsender Vollendung erschienen war, ihn einen ganz anderen Weg geleitet hatten, als Eccard, die Rücksicht für die Gemeinde aber, deren es in katholischen Ländern für den Tonkünstler nicht bedurfte, auf diesem Wege ihm fremd bleiben mußte. Aber als eifrigem Lutheraner galt ihm das Wort der heiligen Schrift über Alles, dieses, wie es von

dem großen Reiniger der Kirche in seine Muttersprache übertragen war, erschien ihm als der würdigste Gegenstand seiner Tonschöpfungen, durch dieses sollten auch seine lebendigsten Tonbilder sich gestalten; Schriftwort sollte dabei auch nur durch Schriftwort erläutert, bekräftigt, die Darstellung dadurch vollendet werden. Wenn er uns die Reden des Engels und der Maria bei der Verkündigung in tonkünstlerischen Formen vorgeführt hat, die er seinem Italien verdankte, ein lebendiges Bild jenes Vorganges der heiligen Geschichte gebend, indem er das Wort des Evangelisten durch bedeutsame Betonung verklärte; wenn er uns Maria und Joseph zeigt, wie sie Christum im Tempel suchen, und der Knabe ihren sanften Vorwürfen antwortet: was ist es, daß ihr mich gesucht habt? wisset ihr nicht, daß ich in dem seyn muß, was meines Vaters ist? so krönt seine Tonbilder, dort das von der Kirche in vollem Chöre wiederholte demüthige Wort Maria's, durch das sie dem Willen des Herrn sich unterwirft, hier jener Psalmspruch: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth, meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn, mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott, — wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die dich loben immerdar! Nirgend aber ragt in eines dieser Tonbilder die Melodie eines geistlichen Liedes, als bedeutsame Erinnerung an dessen Inhalt, hinein, nirgend knüpft eines seiner ausgezeichneteren Werke sich auch nur an die Liedform; er war eben nicht in seinen früheren Jahren lebendig bei derselben herangekommen, und hatte von Anderswo her bedeutendere, ergreifendere Eindrücke empfangen.

Nun hat er freilich hin und wieder auch ältere Melodien geistlicher Lieder seinen mehrstimmigen Tonsätzen zu Grunde gelegt, auch wohl Strophen von dergleichen Liedern, ohne Rücksicht auf ihre herrlichen Weisen, musikalisch behandelt. Wir können indeß unter der bedeutenden Anzahl seiner Tonsätze nur deren fünfzehn nennen, — höchstens sechzehn, wie wir später sehen werden — bei denen dieses der Fall ist; zehn concertmäßig, fünf motettenartig behandelte. So erscheinen in den kleinen geistlichen Concerten (1636) 4 ältere Melodien geistlicher Lieder: 1) Nun komm der Heiden Heiland, ihren Grundzügen nach 4stimmig durchgeführt, bald graden, bald ungraden Tactes; 2) Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, zu dem ganzen Liede, dessen einzelne Strophen in zwei-, drei-, vier-, fünfstimmigen Sätzen uns mit ihr vorübergeführt werden; 3) Wir glauben all' an einen Gott, für 4 Stimmen; 4) Christus der uns selig macht, nur mit der letzten Strophe ihres Liedes „D hilf Christe, Gottes Sohn“ \*), in 2stimmiger chromatischer Behandlung, durch welche wohl die Innigkeit des Flehens, die Bedürftigkeit des Flehenden, um so lebhafter ausgedrückt werden soll. Zweien begegnen wir in dem zweiten Theile dieses Werkes: 5) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. 6) Allein Gott in der Höh' sei Ehr. Die des ersten Liedes \*\*) erscheint nur mit dessen erster Strophe, für drei Diskantstimmen und eine (hohe) Bassstimme gesetzt, die erste Zeile des Abgesanges im dreitheiligen, alles übrige im graden Tact; nicht als fester Gesang dem Tonsatz zu Grunde liegend, sondern in ihren einzelnen Wendungen durch alle Stimmen in kunstreicher Verwebung nachgeahmt, wobei bestimmte Mißklänge mit entschiedener Vorliebe aufgesucht werden, wie z. B. die herbe Verknüpfung der großen Terz und kleinen Septe. Die des 2ten geht ihrem Liede in allen seinen drei Strophen nach; sie ist durch mancherlei Sylbendehnungen geschmückt, und wird von einem Doppelpaare gleicher Stimmen —

\*) S. Beispiel Nr. 101.

\*\*) S. Beispiel Nr. 102.

2 Soprane und 2 Tenore — vorgetragen, die bald einander gegenüberstehen, bald sich vereinigen, wie denn auch die höchste unter ihnen, der erste Sopran, sich einzeln hören läßt mit dem Beginne der ersten, und mit der ganzen zweiten Strophe. In diesem letzten Satz ist der begleitende Generalbass fast durchgehends zur Vollständigkeit der Harmonie erforderlich, in jenem ersten weniger, es kommen dort viele Stellen vor, wo der Gesang schon für sich sie ganz genügend darstellt, so daß, wie dort der Styl des Concertes, hier verhältnißmäßig der des Motetts hervortritt. In dem 2ten Theile der symphoniae sacrae (1647) erscheinen drei Kirchenmelodien, die der Lieder: 7) Verleih uns Frieden gnädiglich, 8) Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit ic., 9) Von Gott will ich nicht lassen. Der Satz über diese letzte — die muthmaasslich von Eccard herrührende Weise — umfaßt deren ganzes Lied. Ein dreistimmiges Vorspiel, an einzelne Wendungen des Liedes erinnernd, eröffnet das Ganze. Die erste Strophe trägt der erste Sopran, nur von dem Instrumentalbasse begleitet, vor, in ihren Schlussfall greift ein kurzes Zwischenspiel ein. In der 2ten Strophe concertiren zwei Soprane, nur leise schimmert durch ihren (zumahl gegen das Ende) reichlich verbräunten Gesang die Grundmelodie durch. Ein 2tes Zwischenspiel schließt sich an, und nun tritt die 3te Stimme, ein Bass, mit der 3ten Strophe unter Begleitung zweier Geigen und eines Grundbasses auf. Hier erinnert höchstens noch der Rhythmus des Liedes an die Grundmelodie, nur einzelne Züge aus derselben dämmern fern auf, und so wird zu den folgenden Strophen, deren musikalischer Behandlung wir nun nicht länger im Einzelnen folgen dürfen, in zwei- und dreistimmigen, begleiteten und unbegleiteten Sätzen, die mehr oder minder der kirchlichen Weise nachgehen, in deren keinem sie aber unverändert, als fester Gesang erscheint, das Ganze zu Ende geführt. Der dritte Theil der symphoniae sacrae (1650) giebt zwei Konzäse über geistliche Lieder, deren erster zu dem Liede: 10) O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket, auf einer von dem Meister selber erfundenen Melodie beruht, der 2te, 11) O Jesu süß wer dein gedenkt, einem Gesange von Alessandro Grandi (super lilia convallium) nachgeht; beide concertmäßig durchgeführt, mit Vorspielen, Zwischensätzen, begleitenden Instrumenten. Ein dritter über das Pfingstlied 12) Komm heiliger Geist, Herre Gott zeigt nur leise Anklänge an dessen alte Melodie, und erscheint dem Wesentlichen nach als freie, concertartige Composition. Endlich sind noch 4 Sätze zu erwähnen, welche die musicalia ad chorum sacrum (1648) enthalten. Hier finden wir eine 2te Behandlung der Melodien zu den Strophen: 13) Verleih uns Frieden gnädiglich. 14) Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit ic.; eine fünfstimmige einer von dem Meister erfundenen Weise des Sterbliedes: 15) So fahr ich hin zu Jesu Christ, und eine 6stimmige einer nicht minder von ihm herrührenden zu dem bekannten Liede Schallings: 16) Herzlich lieb hab ich dich o Herr; endlich eine, ebenfalls sechsstimmige, der Melodie des Liedes: 17) Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, für zwei Singstimmen, einen Sopran und Tenor, und vier Instrumente. Der an der vorletzten Stelle genannte Satz ist Aria überschrieben, wohl wegen der größeren Einfachheit der Behandlung, die zumeist zwei Wechselschöre, Ton gegen Ton gesetzt, aus den höheren und tieferen Stimmen gegeneinandergestellt, und nur selten wirkliche Verwebung der Stimmen zeigt. Diese 17 Sätze — oder 15, wenn wir die zu einander gehörenden Strophen: „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und „Gieb unsern Fürsten“ ic. nur für einen rechnen — behandeln 9 Choralmelodien, und 6 von Schütz selber erfundene Weisen, unter diesen eine von ihm nur nachgeahmte. Motettenhaft erscheinen nur die aus dem zulezt erwähnten Werke

angeführten, und der Satz über die Melodie: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ“ aus dem zweiten Theile der geistlichen Concerte, alle übrigen sind concertartig behandelt. Es ist kein einziger unter ihnen, bei dem ein Miteinstimmen der Gemeinde auch nur denkbar wäre, wenige, bei denen die Liedform nicht unter der Durchführung verschwände, schon deshalb, weil bei den mehrere Strophen umfassenden Sätzen die Grundmelodie nur in entfernten Anklängen, oft nur der Grundstimme, vernommen werden kann, der Hörer also sich an Nichts zu lehnen vermag, das sie ihn könnte erkennen lassen. Im Ganzen waren diese Melodien ihm nur Veranlassungen für seine Tonsätze, die mannichfache Ausgestaltung und Durchbildung der ursprünglich italienischen Form die er ihnen anpaßte, war ihm die Hauptsache. Nun werden aber doch seine 4stimmigen Melodien zu D. Cornelius Beckers Psalter von Vielen lobend erwähnt, ja, sie werden uns als Muster der Behandlung der Kirchentöne gepriesen. Er wäre also auch zu dem Gemeinegesange in ein bedeutendes Verhältniß getreten, sollte man daraus schließen. Wie es sich damit verhalte, werden wir nun noch an diesem Werke, das theils seinen früheren angehört, theils das späteste derselben ist, zu prüfen haben. Ehe wir jedoch uns damit beschäftigen, ist es erforderlich, über jenes Psalmbuch Einiges zu sagen, das in seiner Zeit, nicht ohne Bedeutung, dem so vielgefeierten Lobwasserschen entgegentrat, und an dem die damalige Spaltung der Lutherischen und Calvinischen sich deutlich offenbart.

Von jeher nahmen in dem Gottesdienste einer jeden christlichen Religionspartei die Psalmen eine bedeutende Stelle ein; bei den Protestirenden zumahl war es für Dichter und Sänger eine wichtige Aufgabe, sie in volksmäßiger Gestalt einzuführen in den allgemeinen Kirchengesang. Wiederholte, dringende Aufforderungen ließ Luther ergehen, die Psalme in Lieder zu bringen; mit eigenen Liedern dieser Art ging er voran, nicht bloßen gereimten Umschreibungen, sondern zeitgemäßen, aus der Tiefe des Gemüthes strömenden Wiederbelebungen jener uralten Gesänge. Eben ihnen wurden die trefflichsten Melodien gesellt, oft einem Liede mehr, je nachdem der Grundton der darin herrschenden Stimmung auf verschiedene Weise in den Gemüthern anklang. Justus Jonas, Hans Sachs, Joachim Nagdeburg, Matthäus Greuter, Wolfgang Dachstein, Adam Reußner, Veit Dietrich, Heinrich Bogther, Nicolaus Herrmann, theils Zeitgenossen und Mithelfer Luthers, theils Nachfolger, gehorchten seinem Aufrufe, so daß aus ihren einzelnen Psalmliedern und den seinigen, bald nach der Mitte des Jahrhunderts ein vollständiger Psalter zusammengestellt werden konnte; das erstemahl (mit vierstimmigen Melodien) vielleicht durch den Württembergischen Capellmeister Siegmund Hammel, wohl schon geraume Zeit vor 1569, dem Jahre seines ersten Erscheinens. Aber es fanden sich auch einzelne Dichter, die das ganze Psalmbuch in Lieder brachten. Der bedeutendste unter ihnen war ohne Zweifel Burcard Waldis (1553); sein Psalter steht an Mannichfaltigkeit der dichterischen Maasse und der melodischen Formen allen früheren voran. Im Norden und Süden Deutschlands fand er Anklang, seine Lieder und manche seiner Melodien tönten von Straßburg bis hin nach Greifswald und Stettin, wenn sie auch das sechzehnte Jahrhundert nicht lange überdauerten, und in dem Kirchengesange nicht fest zu wurzeln vermochten. Noch größeren Beifall gewann der ursprünglich aus der Calvinischen Kirche stammende französische Psalter und seine Singweisen, als in der letzten Hälfte des Jahrhunderts Ambrosius Lobwasser ihn aus dem Französischen in deutsche Verse gebracht hatte, ihm Goudimels Tonsätze über seine Melodien beifügend, an denen später Samuel Marschall, Claude le Jeune, und, nach der Mitte des 17ten Jahrhunderts, auch Johann Crüger sich versuchten. Schon mit dem Ende des Jahrhunderts hatte

jenes Buch sich allgemein verbreitet und große Beliebtheit erlangt, war auch wohl hie und da als ausschließendes Kirchengesangbuch eingeführt, je nachdem man Calvins Sinne sich hinneigte, der nur die Psalme, als durch den heiligen Geist gewirkte, durch den Herrn selber dargebotene, seinem Lobe allein ziemende Lieder, in der Kirche dulden wollte. Bis unter die Katholischen drangen die Psalmlieder der Protestanten, zu großem Verbrusse der Geistlichen, die ein um so mehr seelenverderbliches Gift in ihnen fürchteten, als dieselben, weil an uralte, von der Kirche längst in die Mitte ihres Kirchengesanges aufgenommene heilige Lieder sich lehrend, den meisten Katholischen als unverfänglich erscheinen mußten. Man war bemüht, dem Eindringen legerischer Meinungen, die zumahl durch Luthers und Justus Jonas Psalmlieder sich verbreiten möchten, durch Herausgabe anderer, von der Kirche gebilligter, zu wehren; man hielt, was in den Liedern jener Männer als Abweichung von dem Wortinhalte der Urschrift erschien, für absichtliches Verfälschen und Verdrehen, indem man gänzlich übersah, daß sie ja nicht Übertragungen seyn sollten, sondern in lebendiger Erfahrung gleichsam wiedergeborene, durch die Erinnerung an jene alten hervorgerufene Psalme waren. Gegen erneuernde Übertragungen in diesem Sinne angehend, entstand unter andern der Psalter Caspar Ulenbergers (Eöln 1582) mit neuen Melodien, ein Buch, dessen innere Schwäche ihm wohl weder einen rechten Einfluß, noch lange Lebensdauer gesichert hat, dessen Verfasser jedoch, so eifern er gegen Luther und Jonas sich ergeht, doch Lobwasser, angeblich wegen größerer Schriftmäßigkeit, noch einigermassen gelten läßt; den die ältere Umschreibung Umschreibenden, vor dem das Uralte Wiederbelebenden!

Blieb nun Lobwassers Arbeit von den Katholischen unangefochten, fast gebilligt, so wurde sie, obgleich von einem Lutherischen herrührend, von dessen Glaubensgenossen doch scharf, ja warnend getadelt; könne durch sie ja doch eine Hinneigung zum Calvinismus leicht entstehen! denn die Anhänger Calvins bedienten sich als alleiniger Kirchenlieder, entweder der umschreibenden französischen Übertragungen der Psalme durch Marot und Beza, oder ihrer deutschen wortgetreuen Nachdichtung durch Lobwasser; in beiden seien die Psalmen nach calvinischem Sinne ausgelegt, und diese irrige Auslegung präge durch den wiederholten, ja ausschließenden Gebrauch nur um so fester sich ein; wer sich ihrer bediene, durch ihre gefälligen Weisen sich anlocken lasse, empfangen mit ihnen das verderblichste Gift. Deshalb, als Gegengift, wollte man ihnen einen lutherischen Liedpsalter entgegensetzen, und mit diesem trat Cornelius Becker hervor, Diaconus an der St. Nicolai-Kirche zu Leipzig, Doktor und Professor der Theologie an der dortigen Universität. Die erste Ausgabe dieses Psalters erschien 1602 (gedruckt in Leipzig bei Michael Langenberger, im Verlage des Buchhändlers Jacob Apel) mit einer Vorrede und Zueignung des Verfassers an Sophie, Churfürstin von Sachsen, geborne Markgräfin von Brandenburg, geschrieben zu Leipzig am 19ten Februar 1602. Auf das deutlichste spricht derselbe darin die Veranlassung seines Werkes aus. Die große Gunst, in der Lobwassers Übertragung der französischen Psalme stehe, habe ihn dazu getrieben, er müsse befürchten, daß Viele durch sie dem Calvinismus geneigt werden möchten. Man halte jene Lieder für das Lieblichste und Köstlichste, was über die Psalmen an das Licht gekommen sei; Luther, sage man, müsse vor diesen Gesängen sich wohl verkriechen, man ziehe sie seinen Liedern bei Weitem vor. Nun hätten aber die Calvinischen Meister, zumahl Beza (der Sacramentirer Redlinsführer), durch ihre Summarien den Herrn Christum aus den fürnehmsten Weissagungen, soviel an ihnen, gestohlen, und dieselben verkehrllich in fremden Verstand gezogen. Habe doch Beza selber dieser Schriftverfälschung sich schämen müssen, sei er doch in seiner lateinischen Umschreibung der Psalmen an vielen Orten der Wahrheit



näher gerückt, und habe die Summarien also gemildert, daß man den Raub und Diebstahl, an Christi Ehre begangen, weniger habe merken können. Aber der französische Psalter schleppe sich „mit den groben calvinischen Schriftverfälschungen, und dem jüdenzenden Chresam“ durch Druckereien, Buchläden und Häuser fort, und Niemand wehre dem Übel, wogegen billig alle lutherische Prediger und Lehrer in Schulen und Kirchen ernstlich eifern sollten. Er, der Verfasser, habe deshalb diese Arbeit sich zum Trost fürgenommen, um (wie er sagt) denen „die da Lust und Gefallen haben die Psalmen auf Lutherische Art, und unsern Kirchen bekannte Melodien und Weisen zu singen, nach meinem Vermögen dienlich zu seyn.“ Er habe Christum seinen Herrn, und dessen Ehre hierin treulich gesucht, und bete zu Gott, daß dieses Werk ohne Nuß und Frucht nicht abgehen, sondern vielen frommen Herzen damit möge gebient, und Christus in ihnen zu reichem Trost verklärt werden. Eine zweite Vorrede (gegeben zu Dresden am 17ten Januar 1602) hat Dr. Polycarpus Keyser, hursfürstlich Sächsischer Hosprediger, dem Buche beigelegt. Er ist mit der Ansicht des Dichters ganz einverstanden. Der Beifall, den Lobwassers Psalmen gefunden, meint er, rühre von den fremden, französischen, den weltlünsternen Ohren lieblich klingenden Melodien her, die man vierstimmig singen könne. Aber es heiße von Alters her mit Recht: *Mutata musica in templis, mutatur etiam genus doctrinae* — wenn die Tonkunst in den Kirchen sich ändert, wird auch die Art der Lehre geändert —; darum werde er nie dazu helfen, daß in wohlbestellten, reinen Lutherischen Kirchen des Lobwassers französische Gesänge eingeführt werden sollten. Denn obschon einige artlich und lieblich im Gesange lauteten, so sei doch weder in den Worten, noch in der Weise des Herrn Lutheri freudiger und muthiger Geist. Luthers Gesänge seien auch, für Jedermann ausführbar, von berühmten Componisten gesetzt, „daß man auch beschweden keiner fremdden, außländischen, und französischen Composition bedürfe.“ Es scheint, daß Keyser mit dieser Bemerkung auf das 5 Jahre zuvor in Leipzig erschienene vierstimmige geistliche Melodienbuch des Seth Calvisius habe hinweisen wollen; damahls mindestens haben Dichter und Vorredner mit einer solchen allgemeinen Hinweisung sich begnügt, denn mit Ausnahme eines Anhangs, der die Melodien von den 4 Liedern enthält: Hilf Gott daß mir gelinge 1c. Ewiger Vater im Himmelreich 1c. Hatß Gott versehen 1c. Mag es denn anders nicht gesyn 1c., weil sie vielleicht nicht Jedermann bekannt seyn möchten, enthält das Buch weder Melodien noch Tonsätze, sondern nur Hinweisungen auf jene. Erst im Jahre 1617, in einer späteren Ausgabe des Bederschen Psalters finden wir vierstimmige Tonsätze von Seth Calvisius demselben beigegeben. Diese traten, nach des Tonsetzers Tode, wohl damahls zuerst an das Licht; sie stimmen nicht durchweg den Sätzen über eben jene Weisen in der ersten Ausgabe seines Melodienbuches überein, mögen also wohl für Beders Buch, aus Gefallen daran, und Antheil an seinem Unternehmen, theils neu gesetzt, theils überarbeitet worden seyn. Sonst gilt von ihnen dasselbe, was über die Sätze jenes Melodienbuches schon früher gesagt ist, es bedarf daher nicht erst eines weiteren Berichtes über sie. Der Melodien selbst sind 43 für 150 Lieder, und sie beruhen auf 29 rhythmischen Formen, unter denen die 7zeilige des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her“ am häufigsten erscheint — in 45 Fällen unter neun melodischen Formen — und nur sechs ganz einzeln stehen, die Strophen der Lieder: Nun komm der Heiden Heiland; Nun höret zu ihr Christenleut; Sie ist mir lieb die werthe Magd; Allein zu dir Herr Jesu Christ; Ewiger Vater im Himmelreich; Gott sei gelobet und gebenedeit 1c.

Beders Unternehmen fand unter den eifrig Lutherischen viele Anhänger. Das „Singen aus dem Lobwasser“ galt in Kurzem schon für ein Zeichen des Calvinismus. Lutherische Unterthanen reformirter

Fürsten fanden sich höchlichst beschwert, wenn es ihnen angemuthet wurde, um die äußere Gestalt ihres Gottesdienstes dem ihrer Herren näher zu bringen. Wie zuvor am Schlusse des 16ten Jahrhunderts (1596) zu Heidelberg eine lateinische Umschreibung des Lobwasser zu Goudimels Tonsätzen erschienen war (durch Andreas Spethe), um der Schuljugend als Morgen- und Abendübung im Gesange zu dienen, so setzte man dieser eine ähnliche des Beckerschen Psalters entgegen, zugleich demjenigen nachfolgend, was zuvor Ammonius und Lauterbach in ähnlichem Sinne für Luthers und der Seinigen Lieder, ja in noch weiterem gethan, um ihnen nämlich auch außer Deutschland Eingang zu verschaffen, und durch sie die Lutherische Kirche weiter zu verbreiten. Vielleicht schon um 1609 — denn von dem ersten April dieses Jahres lautet die Vorrede des Dr. Philipp Gallus, Pastors am Dome zu Magdeburg, zu dem nunmehr zu erwähnenden Werke — gab Dr. Valentin Czemcow zu Magdeburg eine lateinische Übertragung desselben heraus, unter dem Titel: Cithara Davidica Luthero - Becceriana; so genannt, nicht allein wegen des Lutherischen Sinnes, der sie hervorgerufen hatte, sondern auch wohl deshalb, weil Becker neben seinen eigenen Psalmliedern auch elf ältere in seinen Psalter aufgenommen hatte, von denen die meisten Lutherische sind \*). In der vor mir liegenden 4ten Ausgabe von 1624 ist dieses Werk von 42 einfachen 4stimmigen Tonsätzen der älteren Melodien begleitet, zu denen Beckers Psalme gedichtet sind, von Michael Pratorius Schüler Heinrich Grimm, damals Cantor an der Magdeburger Stadtschule. Ob diese Sätze schon die ältere Ausgabe schmückten, ist ungewiß, doch immer glaubhaft. Schon um 1607 gab Michael Pratorius dem 5ten Theile seiner Sionischen Musen Tonsätze jenes seines Schülers bei, damals eines 14jährigen Knaben (also 1593 geboren), warum könnte derselbe also nicht zwei Jahre später mit jenen 4stimmigen Melodien hervorgetreten seyn? Sie sind dieselben, welche auch Seth Calvisius behandelte, nur daß hier deren eine weniger ist, und ein andermahl eine abweichende melodische Form für denselben Strophenbau gewählt ist. Dieses ist der Fall bei dem 45ten Psalm, für den, wohl nicht ohne Beziehung auf dessen Inhalt als geistliches Brautlied, Becker die Melodie des Lutherischen Liedes wählte: Sie ist mir lieb die werthe Magd. Seth Calvisius hat nun unter den Weisen dieses Liedes für seinen Tonsatz diejenige erlesen, die in Valentin Bapsts Gesangbuche (1545) zuerst erscheint; Grimm hat sich an die in Hamburg, und überhaupt wohl in Niedersachsen, gebräuchliche gehalten, die ursprünglich von dem weltlichen Liede: „Ach Lieb' mit Leid“ her stammt, und von den böhmischen Brüdern auf ihr schönes Lied: „Heilig und zart ist Christi Menschheit“ übertragen wurde.

Diese Schicksale hatte Beckers Psalter bisher gehabt; zwei höchst achtbare Tonsetzer hatten sich, wenn auch nicht erfindend, doch ausgestaltend, mit demselben befreundet, als auch der berühmteste Ton-

\*) Es sind folgende:

I.) von Luther

1. Ps. 12 Ach Gott vom Himmel sieh darein.
2. — 14 Es spricht der Unweisen Mund wohl.
3. — 46 Ein' feste Burg ic.
4. — 67 Es wollt uns Gott genädig seyn.
5. — 124 Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.
6. — 130 Aus tiefer Noth ic.
7. — 127 Wo Gott zum Haus' nicht giebt sein' Günst.
8. — 51 Erbarm dich mein o Herre Gott.
9. — 103 Nun lob' mein' Seel den Herren.
10. — 137 An Wasserflüssen Babylon.
11. — 31 In dich hab' ich gehoffet, Herr.

II. von Koltros

III. von Erhard Hegewald

IV. von Gramann (Polianer)

V. von Wolfgang Dachstein

VI. von Adam Keußner

Künstler seiner Zeit, unser Schütz, zu dem wir nun nach dieser Abschweifung wieder zurückkehren, in ein näheres Verhältniß zu ihm trat, das einzige zu einem deutschen Dichter, das wir bei ihm kennen. Er hatte schon seit einiger Zeit für seine Hausmusik, und das Früh- und Abend- gebet seiner Capellknaben einzelne neue Melodien zu jenen Psalmen aufgesetzt. Sie hatten gefallen, man hatte ihn zur Fortsetzung aufgemuntert, er aber hatte sich nicht dazu entschließen können. Andere Arbeit hatte ihm mehr zugesagt, ihn anziehender beschäftigt, auch hatte er bei sich selber erwogen „daß fast kein Musicus sey, welcher nicht etwa eine Melodey aufsetzen könne.“ Nun starb ihm aber sein geliebtes Weib, Magdalena Wilbeck, und Beckers Psalmen wurden ihm ein Trost bei diesem herben Verluste. Gott selber, meint er, habe durch jenes Kreuz ihm dieses Buch wieder in die Hand gegeben, um ihn aufzurichten, habe ihm jene andere Arbeit verleidet; er sei nun ohne weitere Erinnerung an die zurückgelegte Beschäftigung wieder gegangen, und so habe er dieses Werklein vollendet: 92 neue Weisen zu Beckers Psalmen, und 11 Tonsätze zu den alten Melodien früherer, von demselben aufgenommenen Psalmlieder. Mit diesen ausgestattet erschien nun der Beckersche Psalter zu Freiberg in Meissen 1628 bei Georg Hofmann. Laut Zueignung Schützens (Dresden, den 6ten September 1627) hatte er ihn der Churfürstin Hedwig von Sachsen, gebornen Königl. Prinzessin von Dänemark, gewidmet, weil sie „nebenst andern geistlichen Liedern auch zu diesem Doctor Beckers Psalmbüchlein eine sonderliche große Beliebung und Zueignung trage, solches auch in der Churfürstlichen Residenz- und Schloßkirchen täglich ganz fleißig üben und singen lasse“, wobei er sie denn auch als seine besondere Wohlthäterin rühmt, der er sich dankbar habe erweisen wollen. Er berichtet in dieser Widmung über die Entstehung seines Büchleins, wie wir sie zuvor erzählten. Von den alten Melodien halte er etliche mehr von den himmlischen Seraphim zum Lobe ihres Schöpfers, als von Menschen erdichtet, diese seien zu ihren Liedern beibehalten; doch habe es ihm nicht bequem gedaucht, Melodien solcher Psalmen und Lieder, die nur zu gewissen Jahreszeiten gesungen zu werden pflegten, als etwa: Nun komm der Heiden Heiland 1c. Christ der du bist der helle Tag 1c. Allein Gott in der Höh' sei Ehr 1c. Da Jesus an dem Kreuze stund 1c. Erstanden ist der heilig' Christ 1c. Vom Himmel hoch da komm ich her 1c. Gott sei gelobet und gebenedeiet 1c. und vieler Katechismusgesänge für Beckers Psalmen zu entlehnen, und dieselben „so gleichsam mit geborgter Kleidung in christlichen Versammlungen erscheinen zu lassen.“ Absichtlich also war er von dem Verfahren seiner Vorgänger abgewichen, die im Sinne des Dichters, der seine Lieder auf gebräuchliche Melodien Lutherischer Kirchengesänge gerichtet hatte, auch durch diese den Calvinischen hatten entgegentreten wollen; er hatte dem älteren Liede zwar nicht einen fremden Schmuck leihen, dem neueren aber auch nicht ein älteres, nicht immer passendes Gewand anlegen mögen. Dazu kam nun die in ihm vorwaltende Gabe der freien Schöpfung, und die daraus entspringende Lust an derselben. Das bloße Ausgestalten und Durchbilden eines Fremden, wo es nicht mit unbefränkter Freiheit geschehen konnte, sagte ihm nicht zu, er fühlte sich dadurch gehemmt, und seine vierstimmige Behandlung jener neun älteren Melodien trägt deutliche Spuren davon, sie darf mit der von früheren Meistern sich nicht messen. Ja, an der Durchbildung des Selbsterfundnen konnte er nur Freude finden, wo ihm keine Grenzen gesteckt waren; das eben war es, was ihn von der schon begonnenen Arbeit an diesen Psalmen, durch die eine bestimmt, eng umgrenzte Form bedingt wurde, wieder abziehen, und andere vorziehen ließ, so daß nur eine mächtige Erschütterung des Gemüthes ihn zu jener zurückdrängen konnte. Bald nach dem Erscheinen dieses Werkes begab sich Schütz nach Venedig, und nicht lange nach seiner Zurückkunft traten für sein Vaterland und die Kunst schwere Zeiten ein. Für die Einführung, die

Verbreitung, die rechte Belebung seines Liedpsalters konnte er daher unmittelbar nicht viel mehr wirken, als schon durch ein, seiner Widmung folgendes „Vorwort an den gutherzigen Leser“ geschehen war. Er bemerkt darin: der größeren Lebhaftigkeit des Vortrags wegen habe er statt der Breven und Semibreven ( $\frac{2}{4}$  und  $\frac{4}{4}$  Noten) sich der Minimien, Semiminimien und Fusen bedient (der  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  Noten), die, wenn man sie nur „nach heutiger Art in einem rechtmäßigen Takte singe, der Gravität des Gesanges nichts benähmen“; singe man ja doch die in langsamen Noten gesetzten alten Kirchengesänge stets mit „geschwinderem Takte.“ Statt der Pausen seien Strichlein am Schlusse der Zeilen angewendet, „weil doch in dergleichen genere compositionis die Pausen nicht eigentlich observiret würden, ja, solche Arien oder Melodien ohne Takt noch viel ammuthiger nach Anleitung der Worte gesungen werden könnten.“ Eine nur kurze Belehrung über den Vortrag dieser Melodien, es ist wahr, aber doch hinreichend, den Sinn genügend zu erkennen, in welchem sie geschaffen waren. Sie sollten dem Worte sich genau anschließen; wo dies nicht für alle Strophen zu erreichen war, sollte der Vortrag ergänzend eintreten, das Deklamatorische sollte dem Melodischen verschmelzen, Wort und Ton in gleiche Rechte eingesetzt seyn. In sofern hängen auch diese Lieder mit der Richtung zusammen, deren Faden durch alle Werke Schüßens sich hinzieht, und den wir zuvor kenntlich zu machen gesucht haben. Allein auch nur diese eine Art des Zusammenhanges besteht zwischen beiden, darum durften wir zuvor ihre Beziehungen auch nur geringe nennen.

Wenig vermochte, wie wir bemerkt haben, Schüß selber unmittelbar für seinen Liedpsalter zu wirken; allein derselbe konnte schon an sich nicht leicht unbemerkt bleiben. Zwar besaß der Meister damals noch nicht seine spätere, große Berühmtheit, aber doch immer einen namhaften Ruf. Der Ruhm der durch ihn zu einer hohen Blüthe gebrachten Churfürstlich Sächsischen Capelle war durch ganz Deutschland verbreitet; sein, meist deklamatorisches Psalmwerk (1619), seine Auferstehung des Herrn (1623), seine Freiburger Gesänge (1625) waren bereits erschienen, und hatten, wegen der Neuheit der Behandlung, der Lebhaftigkeit des Ausdruckes, Aufsehen gemacht, und Beifall gewonnen. Seiner Daphne gedenken wir nicht, da sie wohl nie öffentlich gemacht wurde, und als Prachtspiel bei einer fürstlichen Vermählung kaum von Andern, als den dabei unmittelbar Theilnehmenden vernommen worden ist, von denen die Meisten für das Verständniß des eigentlich musikalischen Theiles nicht reif waren, der ohnedies durch Schaugepränge und andere lärmende Feste erdrückt wurde, die den Neigungen jener Zeit mehr gemäß waren. Schon jene genannten geistlichen Werke genügten, den Meister vor andern Mitlebenden auszuzeichnen. Nun kam aber noch die Zeitgemäßheit des neuen Psalmenwerkes hinzu. Es schloß sich in dem damals streng Lutherischen Sachsen einem gegen den Calvinismus gerichteten Unternehmen an; es stellte sich einem durch Calvin selber beförderten, in seine Kirche ausschließend eingeführten, wegen der Neuheit seiner Weisen allgemein beliebt gewordenen Psalmwerke entgegen, man darf sagen, mit gleichen Waffen, denn es bot nun, gleich ihm, auch neue Melodien, und schien dadurch seinen bisher einzigen Vorzug ihm rauben zu müssen. Es wird sich auch in Familienkreisen, in Capellen einzelner Lutherischen Fürsten verbreitet haben, wie es denn ohne Zweifel in der Churfürstlich Sächsischen Schlosskirche bald in Übung gekommen ist, wozu der Meister selber schon während der Entstehung des Werkes vorbereitend gewirkt hatte. Wie viel davon aber allgemein kirchliche Geltung in Dresden erhalten, wie viel über des Meisters Wohnort hinaus sich verbreitet habe? ist schwer zu bestimmen. Nur einen einzigen jener Psalme, den 121sten: „Ich heb' mein' Augen

sehnlich auf" \*) fand ich mit Schüzens Melodie in Johann Crügers Kirchengesängen von 1649 (Nr. 132); wiewohl Crüger einzelne dieser Schüzenschen Melodien, wir wollen nicht entscheiden ob wissentlich oder unwillkürlich, ganz und theilweise ausgebeutet hat. In Preußen, wohin der Beckersche Psalter sich ebenfalls verbreitet hatte, und mehrere seiner Lieder in die Kirche aufgenommen waren, zog man für sie die älteren Melodien vor: so hat Johann Stobäus deren sechs fünfstimmig gesetzt für den 4ten, 5ten, 33sten, 39sten, 40sten, 47sten Psalm, während er andere 6, für den 37sten, 42sten, 49sten, 65sten, 75sten, 78sten Psalm mit neuen 5stimmigen Melodien versah, und alle diese zwölf seinen, 1634 herausgegebenen geistlichen Liedern einverleibte. Ob sich diese letzten in Preußen verbreiteten, ob eine von seinem Lehrer, Johann Eccard, schon vor Heinrich Schüz für Beckers 25sten Psalm erfundene, und in eben jene Sammlung zuerst übergegangene 5stimmige Melodie, sich der Aufnahme in die dortigen Kirchen erfreut habe, wissen wir nicht. Durch Schüz selber erfahren wir, in seiner Vorrede zu der späteren Ausgabe seines Psalters, von der nun bald zu reden seyn wird, daß Herzog Adolf Friedrich zu Mecklenburg-Schwerin im Jahre 1640 — neun Jahre nach Wiedereinführung in seine Lande, die er um 1628, eben dem Jahre des ersten Erscheinens von Schüzens Psalter, als Gedächter hatte verlassen müssen — denselben „zu Güstrow durch Johann Jägers Erben aufs neue auflegen, und in Quarto gar zierlich ausgehen lassen“, doch wird uns nicht dabei gesagt, daß von einer allgemeinen Einführung desselben in den Kirchen des Herzogthums dabei die Rede gewesen sei. Etwas dieser Art scheint aber Johann George der Zweite, Churfürst von Sachsen, bald nach seiner Erhebung (1656) wirklich beabsichtigt zu haben. An dem angeführten Orte erzählt uns Schüz, dieser Fürst sei „aus bekanntem Eifer, Gottes Lob auch durch eine ansehnliche Kirchenmusik auf allerhand Manieren nach dem Exempel der gottseeligen Könige Davids, Josaphats, Josias und Anderer zu befördern, auf die Christ-fürstlichen Gedanken kommen, und schlüssig worden, solch Buch in dem Churfürstenthum und Landen auch bekannt zu machen, und in Kirchen und Schulen einführen zu lassen.“ Doch ist aus diesen Worten kaum zu entnehmen, daß unser Psalter die bisherigen Lieder habe verdrängen, und wie bei den strengen Calvinisten der ihrige, so nun bei den Lutherischen abschließend den Kirchengesang habe ausfüllen sollen. Es wurde wohl nur seine weitere Verbreitung, die allgemeinere Gewöhnung an ihn von der Schule aus, die gänzliche Verdrängung des Lobwasser-schen gewünscht, und es mag unentschieden bleiben, ob die Hofnung sich darunter verborgen habe, den Kirchengesang allgemach auf die Psalmen beschränkt zu sehen, da man doch unter Lutherischen in keinem Falle der Festlieder würde haben entbehren können. Dem sei nun, wie ihm wolle; der damals 71jährige, nunmehr allerdings auf dem Gipfel seines Ruhmes stehende Meister, erhielt von dem Churfürsten den Auftrag, seine frühere Arbeit nochmahls zu übersehen, sie nach seinem Gutachten zu verbessern, und durch neue Melodien für die bis dahin damit noch nicht versehen gewesenen Psalmen zu vervollständigen. Nur aus Gehorsam gegen seinen Fürsten, nicht aus eigener Neigung ging er an diese Arbeit, welche im Jahre 1661 zu Dresden erschien (gedruckt in Wolfgang Seyferts Druckerey durch Gottfried Seyferten) mit einer Vorrede des Oberhofpredigers Jacob Beller (am 6ten November 1660) und einer eigenen des damals 76jährigen Meisters. Er sagt dort, daß wenn man in seinem Werke etwas finden sollte, „das einige Annehmlichkeit nach sich ziehen, und dasselbe bei Einem oder

\*) S. Beispiel Nr. 103.

dem Andern beliebt machen möchte, so sei es nicht seinem Vermögen, sondern allein Er. Churfürstl. Durchlaucht Christlicher Anordnung und gnädigstem Befehl zuzuschreiben, als welcher ihn dazu veranlaßt, und zu dem ihm obliegenden, pflichtschuldigen Gehorsam angetrieben habe.“ Er habe, die Wahrheit zu bekennen, seine übrige, kurze Lebenszeit lieber mit Durchsicht und Vervollständigung etlicher, vor diesem von ihm angefangenen, andern und mehr sinnreichen Inventionen anwenden wollen. Dieses Bekenntniß, zusammengenommen mit dem, was er bereits in der früheren Ausgabe des Psalters über dessen erstes Entstehen berichtet, enthüllt uns vollkommen sein ganzes Verhältniß zu diesem Werke. Er hatte dasselbe, mindestens 28 Jahre früher, als eine leichte Nebenarbeit für Unterricht und Übung seiner Schüler, aus äußerer Veranlassung, begonnen. Das Aufsetzen solcher Melodien erforderte, nach seiner Überzeugung, nicht eben einen Meister, der sich ja mit besserer und mehr ruhmvoller Arbeit beschäftigen könne; dergleichen Weisen vermöge endlich wohl ein Jeder hervorzubringen. Später erst wurde ihm diese Aufgabe werth, als er bei großem Herzeleid — in ähnlicher Gemüthslage als diejenige, in der Burcard Walbis fast hundert Jahre zuvor seinen Psalter gedichtet hatte — an Beckers Psalmen sich erquickte, und in die Melodien, womit er ihn zierte (eine leichte Hervorbringung), sein Gemüth niederlegen konnte. Bald jedoch, nachdem er wiederum erstarkt war, wendete er sich zurück zu den Arbeiten, in denen er seinen eigentlichen Künstlerberuf erblickte, und vergaß dieser vorangehenden. Kurz vor dem Regierungsantritte Johann Georgs des 2ten, als seine trefflichsten kirchlichen Werke fast alle erschienen waren, um 1653, war er in einer Richtung beschäftigt, die eine Rückkehr zu jenem seinem früheren Liedpsalter kaum erwarten ließ. Am 11ten August jenes Jahres schreibt er dem bekannten Caspar Ziegler von Klipphausen, „seinem freundlich vielgeliebten Herrn Schwager“, daß, so sehr er, und andere deutsche Componisten bisher vielfältig bemüht gewesen, der heutigen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, sie sich doch allezeit darüber beklagt hätten, „daß dasjenige genus poëseos, welches sich zur Aufsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete, nämlich der Madrigalien, bisher von den deutschen Poeten nicht angegriffen, sondern zurückgeblieben wäre.“ Er selber habe zwar ein Werklein von allerhand Poesie bißhero „zusammengeraspelt“, aber er wisse auch am besten, was es ihm für Mühe gekostet, demselben nur in etwas eine Gestalt einer Italienischen Music geben zu können. Daher freue er sich zu den deutschen Madrigalien seines Freundes, es verlange ihn gar sehr danach, und er verheiße ihm besondere Ehre von einem solchen Unternehmen. Wie weit mußte er sich daher durch des Churfürsten Auftrag von seinen Lieblingsunternehmungen verschlagen finden! Er gehorchte, aber mit innerem Widerstreben, daß er gern vor sich gerechtfertigt hätte. So entstanden ihm mancherlei Zweifel, selbst als er alle Melodien bereits vollendet, das Werk in den Druck gegeben, und einen Theil desselben durchgesehen hatte. Er wollte gehört haben, daß durch einige damals lebende Dichter Beckers Gedichte, als den Grundsätzen der Kunst an vielen Orten entgegen, „ziemlichermassen angezogen, und perstringiret worden.“ Dadurch wurde er stutzig, und hielt sogar das Erscheinen des Buches zurück. Allein angesehene, verständige Leute, wie er in seiner Vorrede erzählt, belehrten ihn eines Bessern. Sie stellten ihm vor: in Kirchengesängen komme es nicht sowohl auf künstliche Formen, als eine geistreiche Umschreibung und Auslegung an; dieser habe man vor jenen billig den Vorzug zu geben. Eine solche gute Auslegung entzünde die Gedanken zu beständiger Andacht, so daß man der dichterischen Formen nicht eben gewahr werde. Auch im Singen vernügte man sich besser, „wenn die

Worte einem recht teutschen Idiomati nicht ungleich fielen, als mit einer harten Poesie, worinnen das gute teutsche Idioma mehrmals übergangen werde.“ Dazu komme, daß Dr. Becker bei den meisten evangelischen Kirchen dadurch besonderes Lob erlangt habe, daß er seine Auslegung auf unseren einigen Erlöser und Seligmacher, Jesum Christum ganz andächtig und fleißig gerichtet habe, auf den alle Propheten und Apostel, ja die ganze heilige Schrift, allein zielten; seine Psalmen seien auch vorlängst überall bekannt, in vielerlei Formaten in öffentlichem Druck ausgegangen, und fast in Jedermanns Händen. Darum möge er (Schütz) sich an seinem Vorhaben keineswegs irre machen, sondern nach des Churfürsten Anordnung sein Werk ausgehen lassen. Diese beweglichen Vorstellungen (sagt er) hätten ihn denn bewogen, seine von dem Unternehmen eine Zeitlang abgezogene Hand wieder daran zu legen; auch sei er dadurch noch dazu angefrischet worden, daß man ihn erinnert habe, „daß auf allen Fall diese seine Melodien auch noch über andere, heutiges Tages, Gottlob! hochgestiegene Teutsche und Lateinische Poesie und Gesänge, welche in gleichem Genere Poeseos wie diese Psalmen aufgesetzt wären, nach eines oder des andern Beliebung, ebenermaassen auch nicht übel zu gebrauchen seyn würden.“

Betrachten wir nun Schütz in seinem Beginnen, Fortsetzen, Wiederaufnehmen, Fallenlassen, Vollenden dieses Werkes; in demjenigen, was ihn dahin treibt, ihn davon abzieht, ihn wieder dahin drängt; in seinen Zweifeln, seinen Trostgründen; so werden wir sicher nicht voraussetzen dürfen, hier einem Erzeugnisse wahrhafter, nachhaltiger Begeisterung zu begegnen. Es ist ein aus äußeren Gründen begonnenes, gegen andere Arbeit leicht zurückgesetztes, in schwerem Kummer wieder aufgenommenes, mehr als 25 Jahre fast vergessenes, dann aus Gehorsam unter Zweifeln wieder vorgenommenes; und diese Zweifel weichen zuletzt vorzüglich einem Trostgrunde, der voraussetzen läßt, vollkommen gegen des Meisters sonstigen Sinn, ja, gegen den mit dem er das Werk zuerst begann, es sei ihm ganz lieb gewesen, daß seine Weisen nur lose an ihren Liedern haften, daß sie leicht davon zu trennen seien! Das Ältere, das Neuere können wir leicht in seinem Psalmbuche herausfinden, durch Vergleichung der ersten und der spätesten Ausgabe; nicht so leicht ist es, zu sondern, was von dem Früheren aus äußerer Veranlassung, was aus innerem Bedürfnisse des Gemüthes entstand. Vermöchten wir es aber auch, so würde eine solche Sonderung nur dann anziehend seyn, wenn wir deren Ergebniß zu vergleichen im Stande wären mit einem von der Kirche aufgenommenen Theile dieser Psalmenweisen, und in ihrer Wahl des richtigen, zarten Gefühles uns erfreuen könnten, aus dem sie das mehr Innerliche, Wahre, der Tiefe des Gemüthes Entquollene, dem Übrigen vorgezogen hätte. Nun fanden wir aber eine dieser Weisen allein, über einen Bet- und Trostpsalm, vorübergehend in kirchlichem Gebrauch; eine jede Untersuchung also könnte stets nur eine erfolglose, und müßte deshalb eine überflüssige seyn. Was bei Crüger, einem Kunstgenossen, Anklang fand, was auf diesem Wege in dessen (oft nicht einmahl kirchlich gebliebene) Weisen überging, dürfen wir dabei kaum in Anschlag bringen.

Dennoch können wir von dem Werke eines so bedeutenden Meisters, und von diesem selber, nicht eher scheiden, als bis wir jenem näher getreten sind. Die ältere Ausgabe enthält, ihrem Titel zufolge, 11 ältere, und 92 neuere Melodien: ich vermochte an diesen letzten nur neunzig zu zählen. Sie beruhen, wie schon angeführt, auf 29 Strophengattungen, von denen nur sechs je einmahl, und zu keiner der aufgenommenen älteren Weisen, sondern zu Schützens eigenen, vorkommen. (Ps. 19. 24. 45. 63. 90. 111.) Unter diesen neuen Melodien zeigen 32 — mehr als ein Drittel — rhythmischen Wechsel; durchgehenden Tripeltakt deren 13; Taktwechsel nur eine einzige (Ps. 45), der

aber durch die Strophe des Liebes (des Lutherischen: „Sie ist mir lieb die werthe Magd“) fast unmittelbar gegeben war. Die rhythmische Beschaffenheit der Hälfte unserer Weisen deutet daher auf volksthümliche Bestandtheile. Was ihre Tonarten betrifft: so herrschen in der Gesamtheit aller Melodien des Psalmbuches, auch die älteren mit eingerechnet, die weichen vor über die harten; jener sind 65, dieser 36\*), und ein gleiches Verhältniß zeigt sich unter den neuen, wenn wir sie abgesondert betrachten: 60 unter ihnen sind weicher, 30 harter Tonart. Erwägen wir nun, daß die auf der ionischen, äolischen, und versetzten dorischen Tonart beruhenden Melodien im Allgemeinen mehr das Gepräge unserer modernen Tonarten tragen, das alterthümlich kirchliche aber meist nur auf den in der mixolydischen, phrygischen und ursprünglichen dorischen Tonart gesetzten ruht, und prüfen danach Schüßens Weisen; so finden wir unter ihnen 19 ionische, eben soviel äolische, 23 dem versetzten Dorischen angehörende; und dagegen 3 phrygische, 11 mixolydische, 15 ursprünglich dorische: das Verhältniß des Modernen zu dem Kirchlich-Alterthümlichen stellt sich daher wie 61 zu 29, fast in gleicher Art, wie das der weichen zu den harten Tonarten. Eine jede Tonart finden wir in dem doppelten Umfange, in welchem sie bei den älteren Tonkünstlern sich darstellt; das Ionische in zwei Fällen (dem 2ten und 14ten Psalme) selbst in dem weniger gebräuchlichen Umfange von B. Nach allem diesem sind wir berechtigt von unseren Melodien zu sagen: das altkirchliche, das volksthümliche Gepräge sind darin noch erkennbar, aber die Richtung des 17ten Jahrhunderts ist entschieden überwiegend. Das so große Vorherrschen der weichen Tonart über die harte deutet auf den Einfluß Italiens, wenn wir aus dem italienischen Psalmbuche, in welchem wir ein ähnliches fanden, darauf zurückschließen dürfen. Das Melodische tritt nicht selten zurück gegen das Deklamatorische; der Ausbildung jenes sind vielleicht eben die allgemein kirchlich verbreiteten Strophengattungen entgegen gewesen, in denen alle Psalmen Beckers gedichtet sind. Die melodischen Formen mit denen diese vorlängst bekleidet waren, haften an ihnen zu fest, um nicht den Tonkünstler fortwährend daran zu erinnern, so daß er, um sich ihnen fern zu halten, und Neues zu schaffen bei einem, ohnedies nicht mit voller Reizung ergriffenen Werke, zu einem unfreien, umgehenden Verfahren genöthigt war, das er nur durch Ergreifen einer anderen Art des Betonens einigermaßen vermeiden konnte. Die harmonische Behandlung ist einfach, angemessen, und erstrebt nicht besondere Wirkung durch auffallende Zusammenstellungen fremder Dreiklänge; die Stimmenführung fließend, doch nicht ohne einzelne Fälle unbequemer, schwer zu treffender, unmelodischer Sprünge. Die meisten dieser einfachen 4stimmigen Sätze enden, melodiegemäß, mit vollen Tonschlüssen; halbe kommen nur in elf Fällen vor. Drei ältere\*\*) phrygische Psalmweisen, und die drei von Schütz herrührenden\*\*\*) aus derselben Tonart, schließen auf diese Weise; die des 12ten endet unregelmäßig mit einem halben Schlusse in die Unterquinte ihres Grundtones †) und dasselbe würde man von denen des 10ten und 129sten Psalmes sagen können, wenn sie unbedingt für phrygische zu halten wären. Allein schon ihre melodische Fortschreitung läßt die Tonart zweifelhaft, deshalb ist die erste bei der zuvor gegebenen Übersicht den dorischen, die zweite den

\*) Unter den Kirchenmelodien älterer Zeit, welche Schüßens Psalter enthält, sind sechs ionischer Tonart (Ps. Nr. 2. 3. 7. 9. 10. 11. in der Anmerkung Seite 221), vier phrygischer (Nr. 1. 4. 6. 8. eben da), eine (Nr. 5.) gehört der (versetzten) dorischen Tonart an. Hier also erscheint ein geringes Übergewicht der harten Tonart.

\*\*) Ps. 51. 67. 130.

\*\*) Ps. 41. 43. 83.

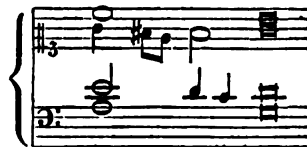
†) Es ist die Melodie des Liebes „Ich Gott vom Himmel sieh darein.“



äolischen beigerechnet worden, nach der harmonischen Behandlung ihres Endschlusses. Außer diesen kommen nur dreimal noch Halbschlüsse vor: in der ionischen Tonart (ursprünglichen Umfanges, C) bei dem 20sten Psalm, in der versetzten dorischen bei dem 57sten, und in der mixolydischen bei dem 49sten; wenn wir es nämlich für einen Halbschluß wollen gelten lassen, wenn die Melodie, eine unregelmäßig gebildete, in der Oberterz ihres Grundtons schließende, in diese von deren kleiner Obersecunde, der Quarte ihres Grundtones, herabsteigt \*), während der Baß zu diesem Gange die kleine und große Unterterz hören läßt, im Alt aber durch die der großen 6te vorgehaltene kleine 7me des ersten Tones der Unterstimme begleitet wird. Denn streng genommen ist hier ein, durch die Versetzung der Stimmen und den mangelnden Grundbaß nur unkenntlicher, voller Schluß vorhanden.

Die spätere Ausgabe des Becker'schen Psalters mit Melodien Schütz's zu jedem Psalmliede — deren acht zu acht Unterabtheilungen des 119ten Psalms — ist dadurch um 58 Melodien, und eben so viel Tonsätze reicher geworden. Von jenen zeigen 12 rhythmischen Wechsel, Ps. 52. 54. 56. 71. 74. 88. 101. 119 (VI. VII). 142. 144. 149, Tripletakt deren 13 (Ps. 65. 66. 75. 93. 96. 97. 106. 107. 108. 113. 119 (IV). 128. 145). Die harte Tonart erscheint in 27 Fällen, 18mal in der Form des Ionischen, in dem 3fachen Umfange von B (3mal), C (10mal) und F mit vorgezeichnetem b (5mal), und 9mal des Mixolydischen, in dem dreifachen Umfange von G (7mal), C mit vorgezeichnetem b (einmal) und dem ungewöhnlichen von F mit Vorzeichnung eines b vor der 4ten Stufe, während es bei der 7ten jedesmal besonders beigezeichnet ist \*\*). Das Übergewicht der weichen Tonarten über die harten ist hier also nur ein ganz geringes; um vieles größer aber das der modernen (unter denen hier in zwei Fällen auch unser Emoll (Ps. 74. 102) und Cmoll (Ps. 120. 125) sich zeigt) über die altkirchlichen: diese erscheinen nur in 16 \*\*\*), jene in 42 Fällen. Vergleichen wir die Ausgabe unseres Psalmwerks von 1661 mit der von 1628 in Bezug auf die, beiden gemeinsamen Melodien, so läßt sich nicht verkennen, daß Schütz die frühere einer sorgfältigen Durchsicht unterworfen hat. Die Melodien sind zwar im Wesentlichen unverändert geblieben, an ihren Bässen aber ist fast bei jeder einzelnen gebessert. Es ist dabei vorzüglich auf größere Leichtigkeit der Ausführung Bedacht genommen; die tieferen Töne sind bei den einzelnen Stimmen vermieden, auch wo der die Harmonie wesentlich bedingende Gang beibehalten wurde, Ausweichungen, die vielleicht überraschend geschehen hätten, mit weniger auffallenden vertauscht,

\*)



\*\*) Im Ps. 77.

\*\*\*) Mixolydisch sind

Phrygisch

Dorisch (in D.)

|  |     |
|--|-----|
| G Ps. 76. 80. 82. 95. 108. 119 (I.) 134. | 9.  |
| Cb Ps. 75.                               |     |
| Fb Ps. 77.                               |     |
| E Ps. 123.                               | 2.  |
| Ab Ps. 119 (VII).                        |     |
| Ps. 58. 68. 97. 118. 119 (IV).           | 5.  |
|  | 16. |

manchmal selbst zu Beeinträchtigung des großartigen Eindruckes. Auch an Änderungen der melodischen und rhythmischen Verhältnisse fehlt es nicht ganz; wie im Bass die äußerste Tiefe, so ist im Diskant die für gewöhnliche Stimmen unbequeme Höhe vermieden, und deshalb sind einige Schlusssätze anders gewendet. Alle diese Veränderungen dürfen wir aber nur aus dem Gesichtspunkte ansehen, daß sie das Ganze für allgemeinen Kirchen- und Schulgebrauch bequemer machen sollten; für Erhöhungen seines Kunstgehaltes, und in diesem Sinne wirkliche Verbesserungen, können sie nicht gelten.

Aus der Gesamtheit dieser Prüfung muß uns die Überzeugung erwachsen, daß Schüßens Melodien zu Beckers Psalter weder als Muster geistlicher Liedweisen überhaupt, noch insbesondere der harmonischen Behandlung der Kirchentöne gerühmt werden dürfen. Das Bezeichnende dieser letzten tritt in den meisten jener Melodien zurück; sie fanden auch kaum örtlich einen dauernden Anklang, eine nachhaltige Verbreitung. Einer solchen wird allezeit nur das aus voller Brust, aus innerer Begeisterung Gesungene sich erfreuen, und auch dann nur, wenn es Töne anschlägt, die in den Gemüthern Aller lebendig wiederklingen. Daher das schnelle Ergreifen, Verbreiten, die unzerstörte Lebenskraft der Melodien jener alten geistlichen Sänger, die, wenn auch ihre Namen verschollen sind, in jener Tönen fortleben. Was Schütz, der hervorragendste unter den Tonmeistern des 17ten Jahrhunderts sang, hat, weil es nicht einer solchen Quelle entströmte, die ihm stets frische Jugendkraft verleihen konnte, das Schicksal des Erlöschens, Vergessenwerdens erfahren, mag immerhin sein schöpferischer Geist in Einzelnem darin glänzend sich bewähren. Unter die Kirchensänger, die den Gemeinegesang fördernden, Bereichernden, dürfen wir ihn nicht rechnen, und zumahl deshalb nicht, weil er dem Einflusse Italiens unterlag, weil er mit seinem Wirken und Schaffen auf einem fremden Boden wurzelte, der nur für Früchte anderer Art ein gedeihlicher war. Aber für den geistlichen Kunstgesang ist er von hoher Bedeutung, wenn auch derselbe von ihm eine Richtung empfieng, die dessen näheres Verhältniß zu dem Gemeinegesange lösend, diesen verhältnißmäßig zurückdrängte. Wie anders erscheint er aber auf jenem Gebiete, als Prätorius! Ihm lag nicht an einem bloßen sinnreichen, mannichfaltigen Spiele mit Formen, die aus Welschland stammten, wie seinem älteren Amtsgenossen in dessen letzter Zeit; er hat mit Glück gestrebt, diese Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten. Ton und Wort hat er gegenseitig einander eingebildet, und des Wortes rechte Kraft eben durch jene Kunst der Stimmenverflechtung erst geltend gemacht, von der man eine Weile gewöhnt, daß sie dieselbe schwäche, ja zerstöre. Alles dieses aber hat er eben so wieder durch den Einfluß Italiens zu leisten vermocht, dem er mit ächt künstlerischem Sinne sich hingab, das Empfangene in einem wahrhaft treuen, deutschen Gemüthe aufnehmend und hegend, sich zu eigenem Schaffen daran erwärmend.

Der Einfluß Italiens, den wir an zwei hervorragenden deutschen Künstlern betrachteten, durch die er sich im Laufe des 17ten Jahrhunderts weiter verbreitete, war für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche ein belebender, für den Gemeinegesang ein störender. Mannichfache Lebenskeime für jenen wurden durch ihn geweckt, die erst später ihre volle Entfaltung erfuhren, aber die thätige Theilnahme der Gemeinden an dem Gottesdienste litt darunter, und der Zusammenhang zwischen ihrem Gesange und dem des Sängerklores wurde dadurch gelockert. Daß in Preußen zuerst ein solcher Zusammenhang wirksam, belebend, sich gebildet habe, eine ächt deutsche und evangelische Entfaltung heiliger Sangeskunst, in der Volksmäßiges und Kirchliches verschmolz, hoffen wir gezeigt zu haben; in diesem Sinne schuf Johann Eccard, er, die Blüthe einer älteren, diese Bahn verfolgenden Richtung, Musterhaftes, Vollendetes,

das Gewollte auch Vollbringendes. Nicht in gleichem Maaße werden wir in Schütz auf der von ihm betretenen neuen Bahn Wollen und Vollbringen als Eines finden, bei aller Größe seiner Auffassung, aller Kraft seines Strebens. Es ist ein aus einem frischen Reime mächtig aufsprossender Buchs, der auch schon eine Blüthe gezeitigt, sie aber noch nicht vollständig entfaltet hat. Dennoch werden wir jüngere Mitlebende, wenn sie auch Einzelnes von ihm nur Ange deutete vollendeten, nicht größer nennen dürfen als ihn; er überragt sie Alle durch die mächtige Anregung, die von ihm ausgeht, und die sich allseitig, weithin, zumahl über sein Vaterland Ohsachsen, und das benachbarte Thüringen erstreckt. Von dieser, wie sie auf den allgemeinen Kirchengesang, wie auf den heiligen Kunstgesang gewirkt, werden wir nun zunächst zu handeln haben. Wir kommen dann zu Zeiten, weniger einfach als jene, die wir zuvor betrachteten, in denen die äußeren Einflüsse auf den evangelischen Kirchengesang im weitesten Sinne immer mannichfaltiger werden, bis wir zu jener großartigen Erscheinung gelangen, die das Verschiedenartigste zusammenfassend, uns die eigenthümlichste Entwicklung aller Reime der Vorzeit entgegenbringt, wenn sie uns auch nicht überall als eine höhere, oder gar höchste, erscheinen kann.

## Zweiter Abschnitt.

### Die ohsächsischen und thüringischen Säger und Säger.

Michael Prätorius und Heinrich Schütz nannten wir mit Recht die ersten Vermittler und Träger von Italiens Einflüssen auf den evangelischen Kirchengesang. Den Melodien desselben impften beide Meister fremde Schöpslinge ein, von dort herübergebrachte, ihrem alten, heimischen Stamme nicht lebendig entsprossene; nur in diesem Sinne dürfen wir behaupten, daß sie noch an die volksmäßige, in dem Gemeinegesange herrschende Gestalt der Liedweise ihre Kunstschöpsungen gelehnt, aber indem sie dieselben auf neue, in Italien hervorgegangene Formen des Konzakes gründeten, ging das Eigenthümlichste dieser Gestalt in einem fremden Wesen unter. Was nun durch die Vermittelung beider Meister, zumahl die mächtige, fast über drei Viertheile des Jahrhunderts sich ausdehnende Einwirkung des jüngeren, auf dem Gebiete des Kunstgesanges der evangelischen Kirche erwachsen sei, und wie es mittelbar zurückgewirkt auf den Gemeinegesang, welches Verhältniß zwischen beiderlei Gebieten dadurch sich festgestellt habe, wollen wir in den nächsten drei Abschnitten betrachten. Das rüstigste, erfolgreichste, bedeutsamste Streben in jenem neuen Sinne zeigt sich zunächst in Ohsachsen und Thüringen, wo die Spuren jener durch Heinrich Schütz angebahnten Richtung im geistlichen Gesange und Konzake kräftig hervortreten; in anderer Gestalt begegnen wir ihnen in Niedersachsen, wo ein damals hochgefeierter geistlicher Dichter, Johann Rist, einen Sängerkreis um sich bildet, in dessen Mitte selbst ein berühmter Name aus jenem ohsächsischen gefunden wird, einen Kreis, der durch jenes sein Haupt angeregt, fast ausschließlich die Liedform pflegt, darüber selbst ihre harmonische Ausgestaltung vernachlässigend. Der eine, wie der andere dieser, in der vorwaltenden Richtung ihres Strebens einander fast entgegengesetzten Kreise, werden in dem gegenwärtigen Abschnitte, und dem ihm folgenden uns beschäftigen; ein dritter, ergänzend, den Entwicklungsgang einer späteren Zeit vorandeutend, wird sich ihnen anschließen, zumahl auch dasjenige betrachtend, was

in anderen deutschen Landen evangelischen Glaubens, meist nur ein Abglanz jener bedeutsameren Bestrebungen, im Laufe des 17ten Jahrhunderts sich hervorgethan hat.

### 1. Johann Herrmann Schein.

Unter den oberländischen Tonmeistern dieses Zeitraums glänzt nächst Heinrich Schütz vornehmlich **Johann Herrmann Schein**. Er wurde am 20. Januar 1586 zu Grünhain in Meissen geboren, ein Sohn des dortigen Pastors Magister Hieronymus Schein, der zuvor die Stelle eines Correctors zu Annaberg, sodann des Pfarrers zu Arnstelt bekleidet hatte. Nach dem frühen Verluste seines Vaters brachte ihn seine Mutter nach Dresden, wo er durch Fürsprache des damaligen churfürstlichen Oberhofpredigers, Polycarpus Keyser, als Diskantist in die Hofcapelle aufgenommen wurde. In dieser Stellung verblieb er daselbst vier Jahre, wahrscheinlich von 1599 bis 1603. Am 18ten Mai des letztgenannten Jahres kam er als Alumnus nach Schulpfort, und setzte später seine Studien — wie es scheint theologisch-philologische — auf der hohen Schule zu Leipzig fort. Welche Stellung er unmittelbar nach deren Vollendung erhalten habe, ist uns nicht berichtet; wir wissen nur, daß um 1613, in seinem sieben und zwanzigsten Jahre, er durch Herzog Johann Ernst zu Eisenach, Oheim und Vormund des erst 15jährigen Herzogs Wilhelm zu Weimar, als Capellmeister an den dortigen Hof berufen wurde, allein kaum zwei Jahre dort verweilte, indem er schon 1615, nach dem Ableben des berühmten Seth Calvisius, den Ruf an das Cantorat der Thomasschule zu Leipzig erhielt, welchem er auch folgte. Dort blieb er bis an sein Lebensende; er starb 1630, ohne die Leiden zu sehen, welche der dreißigjährige Krieg bald darauf über sein Vaterland verhängte. Von allen seinen Werken ist für unseren gegenwärtigen Zweck sein „Cantional oder Gesangbuch Augsbургischer Confession“, das er im Jahre 1627 zu Leipzig im Selbstverlage herausgab, ohne Zweifel das wichtigste. Wir dürfen indeß seine früher erschienenen Werke nicht übergehen, sofern sie geistlichen Inhalts sind, weil sie uns nicht allein über die Richtung seines gesammten Schaffens und Bildens aufklären, sondern auch über sein Verhältniß zu dem geistlichen Kunstgesange seiner Zeit belehren werden.

Schein hat, soviel wir wissen, Italien niemals gesehen, aber von frühe an ist er durch die neue, seit dem Beginne des Jahrhunderts dort aufgekommene Richtung in der Tonkunst lebendig ergriffen worden, wahrscheinlich zuerst durch Prätorius', und dann Schützens Vermittelung. Denn schon sein erstes geistliches Werk — vierstimmige Concerten zu Leipzig 1612 gedruckt — zeigt ihn mit der Nachbildung damals neuer, italienischer Formen des Sanges beschäftigt, und so nicht minder sein, drei Jahre später (1615) ebendasselbst bei Bamberg erschienenenes Cymbalum Sionium. Es enthält 31 fünf-, sechs-, acht-, zehn- und zwölfstimmige Consätze über deutsche und lateinische geistliche Texte, eine 5stimmige Instrumental-Canzone mitgerechnet; ein liebhafter Satz, oder ein auf Kirchenweisen bezüglicher, kommt darin nicht vor. Beziehungen solcher Art treten erst in dem Werke hervor, dem er den Titel „Opella nova“ beigelegt hat, und dessen erster Theil zu Leipzig 1618, der zweite eben da 1626 erschien. Beide enthalten nur concertartig gesetzte Kirchenweisen — sie werden von ihm „Geistliche Concerte“ genannt, „auf jeko gebräuchliche italienische Invention componirt.“ In dem ersten Theile geht er zumeist den Vicinien und Ericinien des Michael Prätorius über geistliche Lieder nach. Die einzelnen Melodiezeilen werden, mehr oder weniger genau, verzierter oder schlichter, durch zwei Singstimmen unter sich durchgeführt; eine Bass-Instrumentalstimme tritt hinzu, und ein Generalbass stützt das Ganze, wo ohne ihn der Gesang „zu bloß

gehen würde“; diese Stimme ist durchweg beziffert. In einzelnen dieser Sätze — meist in denen zu drei Singstimmen und Bass — erscheint im Tenor die Melodie auch als fester Gesang, seltener dem Tongewebe der andern beiden Stimmen hinzutretend, meist nur die schlichte Singweise dazwischen hören lassend, zu der Begleitung des Generalbasses. Im zweiten Theile zeichnet sich ein sechsstimmiger Satz aus über die Weise des Liedes „Komm heiliger Geist, Herre Gott.“ Er hebt an mit einem Symphoniesatz, der von zwei Geigen, einer Flöte und drei Posaunen ausgeführt wird, und aus dem graden Takt in den dreitheiligen übergeht. Dann erscheint in der ersten Stimme (die bei dieser Stelle ausdrücklich die Bemerkung „Voce“ enthält) die erste Melodiezeile, und so bis zum Ende die übrigen, immer nach gleichgestaltetem, dazwischen eintretendem Tonspiele. Nur in der Einleitung zu dem Ganzen ist dies ein freies, hinter den einzelnen Zeilen der Melodie schöpft es seine Motive stets aus der ihm unmittelbar vorhergegangenen, in allerhand beweglichen, flüchtigen, die Grundzüge der Weise vielfach verändernden Gaukeleien. Ähnlich hat Monteverde, freilich nicht zu einer Singweise von bedeutendem Umfange wie die, welche Schein seinem Tonsatz zu Grunde legte, sondern zu einem stets wiederkehrenden festen Gesange von wenigen Tönen: Sancta Maria ora pro nobis, einen langen Instrumentalsatz für 4 Geigeninstrumente, zwei Zinken, drei Posaunen und die Orgel geordnet, den er einer Vesper der h. Jungfrau vor dem Hymnus: Ave maris stella, einschaltete, und dessen mannichfaltiges Tonspiel meist auf einem gleichen, von dem Gesange aber unabhängigen Grundgedanken beruht. Es hat allen Anschein, daß derselbe unserem Meister zum Vorbilde gedient hat, nur daß dieser, wenn auch dem Instrumentalsatz sein eigenthümliches, ihn dem Gesange entgegensetzendes Tonspiel bewahrend, denselben doch mit der Grundmelodie in nähere Beziehung zu bringen strebte. Immer jedoch folgt er den Spuren italienischer Meister, auch wo er mit Vorsatz im Einzelnen von ihnen abweicht. In gleicher Richtung begegnen wir ihm in seiner *Musica boscareccia*, (deren wir nur flüchtig gedenken dürfen) „Baldliederlein auf Italian-Willanellische Invention fingirt und componirt“, und in dem wichtigsten seiner für den geistlichen Kunstgesang bestimmten Werke: „Fontana d'Israel, Israels Brunnlein außerlesener Kraftsprüchlin Altes und Newen Testaments 1c. auf eine sonderbare anmuthige Italian-Madrigalische Manier 1c. mit Fleiß componirt 1c.“ Es erschien zu Leipzig 1623, mit einer Zueignung an Bürgermeister und Rath daselbst, und sollte zufolge der Vorrede des Meisters an „alle aufrichtigen, der Music erfahrenen, und liebhabern“ als Ersatz gelten für den 2ten Theil seiner geistlichen Motetten und Concerten, den er in der „instruction über seine Baldliederlein“ verheißsen habe, und den ihn „die unerhörte, unmenschliche Theuerung, bei welcher, 1c. nebenst der wahren pietät, alle freien Künste und also auch die edle, jederzeit hochberühmte 1c. Musik sich fast desert befänden“ herauszugeben verhindere. Wir wollen diesen Entschuldigungsgrund auf sich beruhen lassen, da er eher einem Vorwande ähnlich sieht. Denn es ist viel glaublicher, Schein, der zuvor in dem Concert nach welscher Weise sich mannichfach versucht, habe nun auch einmahl eine andere Form italienischen Ursprungs versuchen, seine Kraft daran üben, sie unter seine Zeitgenossen einführen wollen. Wir dürfen es schließen aus der Zuversicht, mit welcher er in dem letzten Theile seiner Vorrede die Hoffnung an den Tag legt, daß dieses Werk anderer Art, als das verheißene, dennoch den Freunden der Tonkunst willkommen seyn werde. Seine eigenen Worte, mit denen er sie ausspricht, mögen zugleich hier stehen als ein Beispiel davon, wie selbst geschäzte geistliche Dichter, gleich unserem Schein, — ihrer weltlichen Lieder zu geschweigen, deren mobische Sprachmengerei unerträglich fällt — in freier, gewöhnlicher Rede damahls der pebantischen Neigung zu Gegensätzen und zu Durchflechtung der Muttersprache mit fremd-

ländischen Worten unterlagen. „Und ob ich zwar nicht ex genere illorum, (sagt er) welche nichts als ihre selbst eigenen foetus admiriren, exosculiren, veneriren, und bahero aller anderen, auch wohl oft kunstreicherer Meister ansehnliche fructus gleichsam als spurios hochmüthig despectiren, fastidiren, calumniiren; so getrübe ich mich doch gänzlich, Es werde dennoch solches, wiewohl schlechtes Werklein aufrichtigen, und ohne affect judicirenden Musicis noch wohl unter Augen kommen dürfen, und verhoffentlich nicht gar ohne gratia zurück- und abgewiesen werden.“ Schein hat in diesem achtbaren Werke, wie es Schütz in seinem Musical. ad chorum sacrum (1648) später that, jene ältere Art des Vonsages wieder ergriffen, die, ohne eine Hülf-Grundstimme (Generalbass), an die wesentlich mitwirkenden Stimmen die Forderung machte, daß sie in ihrem Zusammenklange schon allein die vollständige Harmonie darstellen sollten; er hat aber darin gestrebt, dennoch den Gang einer jeden einzelnen zwanglos und selbständig erscheinen zu lassen, ja, ungeachtet der durch alle Stimmen hingehenden Nachahmungen, jene feineren Verzierungen des Gesanges nicht auszuschließen, die sonst in der Regel nur das Concert gestattet. Darin hat er die „sonderbare Anmuthigkeit“ des von ihm gewählten Madrigalstiles gesucht, der, wie er uns hier begegnet, vor dem des Motetts durch lebhaft malerischen Ausdruck der einzelnen verflochtenen Sätze sich auszeichnet. Überall ist das Streben sichtbar nach scharf ausgeprägter Betonung des Wortes, in der aber zugleich ein selbständiger, melodischer Zug sich darstelle, der den einzuführenden Nachahmungen als kenntliche, gestaltende Grundlage dienen könne, und nach kräftig heraustretenden Gegensätzen der einzelnen Theile, aus denen das Ganze sich zusammenwebt. Darüber geht aber die harmonische Verschmelzung des Ganzen und Einzelnen in den meisten Fällen verloren, dieses letzte herrscht vor über jenes, und es mangelt ein über dasselbe gleichmäßig verbreiteter Ton. Herbe Mißklänge, wo die Worte des Textes sie irgend rechtfertigen, werden mit Vorliebe angewendet, selbst aufgesucht, und ein besonderer Reiz dadurch erstrebt, daß sie ohne Vorbereitung eintreten, ohne genügende Auflösung verflingen; so zumahl die übermäßige Quinte, und ihre Umkehrung, die verminderte Quarte \*). Es ist erklärlich, daß dergleichen da am schroffsten hervortritt, wo der Text die meiste Veranlassung dazu giebt, so namentlich bei der 5stimmigen Behandlung jener Worte des Psalms: „Die in Thränen säen, werden in Freuden ärnten; sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden, und bringen ihre Garben.“ Andere Sätze, deren Texte eine solche Veranlassung nicht bieten, erscheinen harmonischer, wohlthuernder; so jener: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, denn du allein Herr hilffest mir, daß ich sicher wohne.“ Von jenem Hervorheben des Ein-

\*) Auch melodisch kommen sie vor: so im Anfange eines 5stimmigen Satzes:



Vieles dieser Art kann nur unter der Voraussetzung als ausführbar erscheinen, daß es Instrumenten an die Stelle von Singstimmen zugetheilt worden; wie denn Schein auf dem Titel des Werkes bemerkt, es sei „für sich allein mit lebendiger Stimme und Instrumenten, als auch in die Orgel, Clavicymbal etc. bequemlich zu gebrauchen.“

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

zeln durch Gegensätze mag eben so wohl eine besondere Neigung des Meisters die Veranlassung gewesen seyn, als das Streben, in ein bestimmteres Verhältniß zu den Hörern zu treten, ihnen den Text des Tonsatzes, der breiteren musikalischen Ausführung ungeachtet, dadurch näher zu rücken, denselben ihnen deutlich zu machen, damit „der gebührende Effect“ erreicht werde. Dabei aber webt nun der Künstler nicht mehr rein in seinem Werke, von dem kräftigen Bewußtseyn getragen, daß er nur dem in Allen Lebenden Gestalt, Ton, Wort verleihe; er, der Schaffende, stellt sich, als Einzelner, den Aufnehmenden gegenüber, und wie damit die innere Sicherheit des Bildens getrübt wird, tritt nunmehr auch das hervor, was wir Manier nennen, das Machen um eines bestimmten äußeren Zweckes willen, gemeinhin der Art, daß der Machende, einer bestimmten Kunstfertigkeit sich bewußt, mit dieser in den Vorgrund tritt. An dieser Grenze, wo das Schaffen zum Machen wird, steht Schein in diesem Werke, wie es Jedem begegnen wird, dem Form und Inhalt nicht für Eines gelten, der vielmehr jene in einer Art Selbstständigkeit zu seiner Aufgabe macht. Darum auch ist Heinrich Schütz um Vieles höher zu halten als Schein, weil jene Einheit, die wir bei Diesem vermissen, in Jenem überall sichtbar hervortritt. Dagegen möchte Schein wiederum in der inneren Durchbildung seiner Tonsätze der Vorzug zu geben seyn, in deren Ausgestaltung er überall sinnreich, eigenthümlich, von meisterlicher Gewandtheit, sich zeigt.

Es konnte nicht fehlen, daß die eigenthümliche, im Allgemeinen auf Nachahmung der Italiener beruhende Kunstrichtung Scheins, wie sie vor Allem in seinen für die Ausführung durch den Sängerkhor bei dem Gottesdienste bestimmten geistlichen Gesängen hervortritt, auf seine Behandlung der Kirchenmelodien in engerem Sinne einen bedeutenden Einfluß üben mußte. So finden wir es denn auch in seinem mit großem Beifall aufgenommenen geistlichen Gesangbuche, das zum erstenmale in Leipzig im Jahre 1627 erschien. Es führt den Titel: „Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession, In welchem des Herrn D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen, auch des autoris eigne Lieder und Psalmen, sampt etlichen Hymnis und Gebetlein ꝛ.; So in Chur- und Fürstenthümern Sachsen, insonderheit aber in beiden Kirchen und Gemeinen allhier zu Leipzig gebräuchlich. Verfertiget und mit 4, 5 und 6 Stimmen componiret von Johann Hermano Schein, Grünhain, Directore der Music daselbst ꝛ.“ Dieses in eigenem Verlage herausgegebene Werk widmete der Meister durch eine Aufschrift vom 11. August 1627 Bürgermeistern und Rath zu Leipzig, seinen „großgünstigen Herrn Patronen, (respective) Gevattern, und Wohlgeneigten, mächtigen Förderern.“ Er habe, sagt er in der Widmung, seine Sammlung unternommen, weil in einigen Gesangbüchern viel gute, gebräuchliche Lieder Luthers und anderer geistreichen Autoren ausgelassen, in andern viele ganz unbekannte, ungebräuchliche Lieder aufgenommen seien, im Mangel wie im Übermaaß also in den einen und andern gefehlt sei. Über die Ordnung in diesen Büchern, und die darin vorkommenden Tonsätze schweige er aus gewissen Ursachen ganz gern, obgleich auch dabei viel zu erinnern wäre. „Dieweil ich denn (fährt er dann fort) nicht allein verrückter Zeit in Churfürstl. Sächsl. Hoff-Capellen zu Dresden in meiner Jugend für einen Discantisten 4 Jahr lang unterthänigst; Seit dessen aber in Fürstl. Sächsl. Hoff-Capellen zu Weimar für einen Capellmeister ins andre Jahr unterthänig; nunmehr ferner in beiden Kirchen allhier zu Leipzig für einen General-Directorn der Musik ins eilfte Jahr unterdienstlich aufgewartet und gedienet; ꝛ. als habe ich mich unter andern, auff vieler Cantoren freundliches Zuschreiben ꝛ. auch über ein christliches Gesangbuch Augspurgischer Confession machen, und darin,

soviel immer möglich, mit Auslassung unnöthiger und ungebräuchlicher, und Hineintragung andächtiger, nützlicher, gebräuchlicher des Herrn Lutheri und anderer geistreicher Autoren, wie auch, uff sonderbares Anhalten meiner eigenen (respective) mit 4. 5. 6 Stimmen ic.; theils mit Corrigirung derer in den Melodieen eingerissenen Irrthümer, theils mit nothwendiger, nützlicher, gänzlicher Veränderung derselben, angezogene befindliche Defect und Exceß abschaffen wollen ic.“ Dieses Unternehmen lobt die der Zueignung folgende Vorrede Polycarpus Leyfers, Pfarrers zu St. Thomas in Leipzig höchlichst, und rühmt an unserm Meister, daß er die ihm von Gott in der Tonkunst verliehene „sonderbare Gabe und Gnade“ zum Lobe Dessen anzuwenden beflissen sei, der sie ihm gegeben, und daß er meistens geistliche Lieder componirt und musicirt habe. Zu diesem Lobe bahnt eine Betrachtung eigener Art ihm den Weg. Er beginnt damit, daß nach 1 Mose 4, 21 die Musica oder Singekunst nicht von dem Häuflein der Frommen ausgegangen sei, sondern von des gottlosen Cains Nachkommen, und zwar von Jubal, „von dem die Geiger und Pfeiffer herkommen.“ Gott aber, von dem alle freien Künste ihren ersten Ursprung hätten, also auch die Singekunst, und der sie zu seiner Ehre angewendet wissen wolle, habe nicht zugeben vermocht, daß diese herrliche, herzerquickende und bewogende Kunst allein unter den Weltkindern wäre blieben, sondern habe fromme Herzen erweckt, die sie gebraucht hätten, geistliche Devotion und Freude dadurch im Innern zu erregen; wo denn Mose, Mirjam, David genannt werden, und Kraftstellen aus den Psalmen des letzten, die zum Lobe Gottes aufordern, endlich zu dem Preise unsers Schein hinüberleiten, der freilich auch Anfangs in seinem Venuskränzlein, seinen Studenten- und Waldbliederlein, jenen gottlosen Cainskindern, den Geigern und Pfeiffern, sich gleichgestellt hatte.

In seiner ersten Ausgabe vom Jahre 1627 enthält Scheins Cantional 286 Nummern. Sechs derselben sind nicht sowohl Lieder, als bloß prosaische Übertragungen der Nicenischen, Apostolischen, Athanasischen Glaubensformel, des Kyrie und Gloria, Sanctus, Agnus Dei, ohne Melodie; bei 74 andern Nummern wird auf schon dagewesene Melodieen zurückgewiesen. Der Singweisen des Cantionals sind daher im Ganzen nur 206, und unter diesen rühren 57, etwas mehr als ein Viertel, von Schein selber her. Theils sind sie zu älteren Liedern neu erfundene, theils zu seinen eigenen gesungene, unter denen der Psalmlieder, Sterbe- und Begräbnißgesänge, die meisten sind; jener 23, dieser 18, zusammen 41, fast  $\frac{1}{3}$  von allen.

Unter den Singweisen des Cantionals sind deren 4 — alte Kirchengesänge — nur einstimmig (choraliter) mitgetheilt; es würden also der Tonsätze im Ganzen nur 202 seyn. Allein es hat Schein sieben Melodieen (die der Lieder: Nun komm der Heiden Heiland [Nr. 1]; Vom Himmel hoch da komm ich her [Nr. 5]; Da Jesus an dem Kreuze stund [Nr. 31]; Christ lag in Todesbanden [44]; Komm heiliger Geist Herre Gott [59]; Gott der Vater wohn uns bei [64]; Wenn dich Unglück thut greifen an [196],) neben ihrer einfach- vierstimmigen Behandlung noch einmahl fßstimmig „in contrapuncto composito“ gesetzt, so daß also 209 Tonsätze sich finden, von denen fünf falsi bordoni sind — mehrstimmig deklamirte Gesangsformeln, die nur in ihren Anfängen, Schlußfällen, und deren Verhältniß zu dem in der Mitte stetig festgehaltenen Tone, melodische Züge darstellen.

Eine zweite Ausgabe des Scheinschen Cantionals erschien 1645, nach seinem Tode, um 27 Gesänge vermehrt, deren jeder mit einer eigenen Melodie in mehrstimmigem Tonsatz erscheint, so daß hier der Lieder 313, der Singweisen 233, der Tonsätze 236 sind. Unter diesen letzten gehören 21



fünfstimmige und ein 4stimmiger (Nr. 299) unserem Schein an, eben so wie die ihnen zu Grunde gelegten Melodien; 2 vierstimmige und ein fünfstimmiger seinem Amtsnachfolger Tobias Michaelis; von den letzten beiden vierstimmigen Konzägen des Werkes begleitet der erste (Nr. 312) das bekannte Lied Simon Graffs: „Freu dich sehr o meine Seele“ und gründet sich auf die Melodie des 42sten der französischen Psalme, die dem Liede seitdem geblieben ist; der letzte ist „ein Grablied Martini Böhmens, Pfarrers zum Lauban:“ Herr Jesu Christ mein Lebens Licht, dem die Weise Rex Christe factor omnium sich angeeignet findet.

Betrachten wir nun die 313 Lieder der letzten Ausgabe des Scheinschen Gesangbuches nach ihrer Bestimmung, von den weniger umfangreichen Rubriken ganz absehend, die nur 16 bis 2 Lieder enthalten: so finden wir an Festliedern 72, an Psalmliedern 54, an Katechismusliedern 18, an Sterbe- und Begräbnißliedern aber die größte Anzahl, deren 75. Dieses Übergewicht der letzten mag ein Zeichen seyn von der trüben Stimmung jener Zeit, es findet aber seine Veranlassung auch in den Lebensschicksalen Scheins. Er war zweimahl verheirathet, und geleitete innerhalb dreizehn Jahren seine erste Gattin, drei Töchter und einen Sohn erster Ehe, zwei Töchter und einen Sohn seiner zweiten zu ihrer letzten Ruhestätte. Vielfach schmerzlich berührt durch diese Verluste, richtete er sich, dichtend und singend, wieder auf; jedem dieser Lieben hat er sein eigenes Grablied selber gemacht, eine neue Weise dazu erfunden, und diese meist fünf- oder doch vierstimmig gesetzt, als Dichter aber sich dabei stets zum Gesetz gemacht, den Liedern so viel Strophen zu geben, als die Namen der Besungenen Buchstaben hatten, mit denen allezeit nach der Reihenfolge die erste Zeile jeder Strophe begonnen wurde. Mochte er nun in diesem Spiele einen Trost finden, indem jeder Buchstabe der Namen seiner Lieben ihm so ein Denkstein für dieselben wurde, mochte er dadurch auch in andern Fällen, wo er für weniger nahe Befreundete dichtete und sang, zu einem ähnlichen veranlaßt werden, mochte er überhaupt nur einer allgemein verbreiteten Neigung seiner Zeit folgen; er hat bei den, wie wir sehen, mit Vorliebe gedichteten, zahlreichen Grabliedern stets ein Ähnliches gethan, auch wo sie nur allgemeine Überschriften tragen — auf einen Seelsorger, Schuldiener, einen Ehegatten, eine Schwöchterin, für kleine Kindlein — ja, da selbst wo auch dergleichen ihnen fehlen.

Zeitgenossen loben Scheins Konzäge als sehr natürlich und lieblich: unsere Zeit hat dieses Lob dahin noch gesteigert, daß er ganz köstlich, musterhaft, ächt kirchlich sei. Wir erscheint in ihm bereits ein Verfall der älteren kirchlichen Kunst, der freilich wiederum mit dem Anbrechen einer neuen Zeit zusammenhängt. Da meine Ansicht hienach von einer allgemein gewordenen abweicht, so liegt mir ob, mich darüber näher zu erklären. Kirchlich, in strengerem Sinne mindestens, können Scheins Konzäge deshalb nicht vor andern genannt werden, weil das lebendige Gefühl für die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten bei ihm schon fast erloschen ist. Durch seine Harmonieen, mögen sie immerhin ernste und würdige genannt werden können, tritt das Gepräge jener alten Grundformen geistlichen Gesanges beinahe nirgend hervor, wenige Fälle des Phrygischen ausgenommen, wo es überhaupt nur durch gänzliche Umgestaltung zu verlöschen ist. Auch aus den Melodien ist es oft verwischt, es sind ihnen ohne Noth Versetzungszeichen beigelegt, die keine örtlichen Singarten bezeichnen können, weil durch sie verminderte oder übermäßige Konverhältnisse entstehen, welche, wie dem Diatonischen fremd, so auch nicht vollkörnig sind, da sie eine geregelte Beschulung der Stimme voraussetzen, um rein und richtig getroffen werden zu können. Die Vorliebe Scheins zu der übermäßigen Quinte, der

verminderten Quarte — vorzüglich dieser letzten — thut selbst hier sich hervor, und eben unter Umständen die auch dem gebildeten Sänger deren Ausführung erschweren. Denn es wird häufig von ihm verlangt, die verminderte Quarte aufsteigend anzuschlagen, während beim Niedersteigen, vornehmlich wenn alsdann der tiefere Ton wieder eine kleine Secunde über sich schreitet, schon diese Auflösung jenes Mißklanges sein Finden erleichtert. Wir wollen mit dem Meister nicht darüber rechten, wenn er in einer selbsterfundnen Weise — des Grablieds auf seine Tochter Johanna Susanna „Ich heul und wein in meiner großen Noth“ — dreimal das letztbesprochene Tonverhältniß anwendet, um für seinen herben Schmerz den herbsten Ausdruck zu finden; er wird am besten gewußt haben, was er den ihm untergebenen Sängern zumuthen durfte; aber in die Weisen der Lieder: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt — Was mein Gott will, das gescheh' allzeit — Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin, und andere, hätte er es nicht gegen deren ursprüngliche Gestalt einschwärzen sollen. Erscheint dergleichen doch, zumahl bei älteren Weisen aus den Kirchentönen, die also rein diatonisch zu fassen sind, nicht minder als eine Sprachmengerei wie diejenige, die wir in der Vorrede des Meisters zu seinem Israelis Brunnlein zu rügen fanden.

Scheins Stimmenführung hat einen guten Fluß, Geschmeidigkeit, Gelenksamkeit, allein ihr fehlt dasjenige, woran eine wahrhaft harmonisch entfaltende sich bewährt, die fortwährende lebendige Beziehung auf die Harmonieensolge, so daß die in dieser bedeutsam hervorragenden Töne auch jederzeit melodisch die nachdrücklichst vor allen ausgezeichneten sind. Eine Auszeichnung dieser Art. pflegt aber bei Schein in den meisten Fällen nur ein dem Diatonischen fremdes Verhältniß in die Harmonie einzuführen; man wird daher nicht erwarten dürfen, dadurch das eigenthümliche Gepräge einer kirchlichen Tonart hervor gehoben zu finden.

Seine sieben fünfstimmigen Sätze in contrapuncto composito nähern sich denen Johann Eccards im Style dadurch, daß auch in ihnen die begleitenden Stimmen ihre Motive aus der Hauptmelodie schöpfen, und unter sich in freien Nachahmungen verflochten sind, daß sie häufig in verkürzter Zeitdauer, also auch in beschleunigter Bewegung der Töne aus denen die dem Hauptgesange entlehnten Züge sich bilden, ihm, dem ernst und stetig dahinschreitenden, sich anschließen. Gegen den melodischen Fortschritt dieser Stimmen, für sich betrachtet, läßt sich nichts einwenden, Manches vielmehr daran rühmen. Wenn aber bei Eccard der Gesamtklang aller Stimmen stets als fortgehende Offenbarung der Grundtonart erscheint, und so auch das Anfangs Befremdende allezeit gerechtfertigt, ja, endlich als kühner, genialer, höchst bedeutsamer Zug erscheint; so finden wir Scheins Harmonie dagegen oft rauh, willkürlich, ja, nicht zu rechtfertigen. In der 3ten Zeile des Liedes: „Nun komm der Heiden Heiland“ wird die kleine Terz mit der großen Sexte verbunden, ohne Auflösung des durch beide entstehenden Tritonus, und eben so bleibt der später erscheinende Accord der kleinen Septime ohne Auflösung“);

)



etc.

die man ihm zuschreibt sind ihm auf das Bestimmteste abzusprechen. Die Melodie des Auferstehungsliedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn“ die zuerst unter diesen genannt wird, fanden wir der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehörig, und begegneten ihr in Gesius Tonsätze bereits um 1601. Die zunächst angeführte des Himmelfahrtsgesanges: „Als vierzig Tag nach Ostern war'n“ ist weder in der früheren noch späteren Ausgabe des Scheinschen Cantionalis zu finden, und soll etwa die des Osterliedes: „Erschienen ist der herrlich' Tag“ damit gemeint seyn, so wissen wir daß diese dem Nicolaus Herrmann zu Joachimsthal angehört. Die Weise des Liedes „Wer Gott vertraut hat wohl gebaut“ stammt urkundlich aus dem 16ten Jahrhundert, und was zuletzt die des Lindemannschen Liedes: „Jesu wollst uns weisen“ angeht, so wissen wir, daß dieser dasselbe auf die Weise von Gastoldi's Ballata: *Viver lieto voglio* gedichtet hat.

Schein's Cantional ist das erste und das bedeutendste derer, die zu Anfange des 2ten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung erschienen, und zugleich dem Zeitraume angehören mit dem die von uns zuvor geschilderte neue Richtung in der Tonkunst begann. Wie es damahls mit dem Kunstgesange in der Kirche beschaffen gewesen, versuchten wir in dem Vorangehenden darzustellen; die Verhältnisse des Gemeindegesanges um jene Zeit uns kennen zu lehren ist vielleicht eben dieses Gesangbuch das am meisten geeignete. Unter den 206 Singweisen die es (1627) mittheilt sind, wie schon angeführt, 4 alte, unverändert aufgenommene, nicht mehrstimmig gesetzte alte Kirchengesänge, und 5 bloße Gesangsformeln, nicht eigentlich liebhafte Melodien. Von den 197 übrigbleibenden, wenn wir von diesen neun absehen, gehören 57 dem Meister an, denen als die 58ste noch die des Liedes: „Auf meinen lieben Gott“ hinzutritt; und unter 27 Melodien, mit denen die zweite Ausgabe (1645) die frühere vermehrt, giebt sie 22 von Schein, 3 von Tobias Michaelis, 2 aus einer ältern Zeit herrührende. Das vollständige Cantional enthält also 141 dem ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung angehörnde, und 83 aus dem folgenden herrührende, darunter 80 von unserem Meister erfundene, unter denen aber nur drei allgemeinere Bedeutung erhalten haben, vier nur örtlich in Gebrauch gekommen sind. Denn von allen Melodien Scheins können wir deshalb, weil sie — zum Theil auch mit seinen Liedern — von ihm in sein Gesangbuch aufgenommen sind, noch nicht behaupten, daß sie bis zu seinem Ableben in seiner Vaterstadt gebräuchlich waren. Seine eigenen Lieder hatte er „auf sonderbares Anhalten“, nicht um dem Mangel früherer Gesangbücher damit abzuhelpen, in denen man Gebräuchliches und allgemein Beliebtes vermiste, mit ihren Melodien in sein Cantional aufgenommen; durch neue Melodien zu älteren Liedern hatte er die ihm mißfälligen, deren man sich bis dahin dafür bedient hatte, verdrängen, und nach seiner Meinung bessere an ihre Stelle setzen wollen; von Beiden erwartete er erst, ob sie Anklang an dem Orte finden würden, wo er in der letzten Zeit seines Lebens heimisch geworden, wo auch seine kirchliche Sammlung erschienen war. Wie gering ist aber dieser Anklang gewesen, wenn wir das, 52 Jahre nach Scheins Tode zu Leipzig herausgegebene Gesangbuch des dortigen Cantors Gottfried Bopelius betrachten, das um 1682 erschien, und nach ihm urtheilen! Mangel des Anerkennnisses von Scheins Vorzügen dürfen wir dem Herausgeber wahrlich nicht vorwerfen, denn während er von anderen Meistern nicht über neun Tonsätze mittheilt giebt er deren allein hundert von Schein. Unter diesen erscheinen indeß nur zwei zu Psalmliedern dieses Meisters und den von ihm dazu erfundenen Weisen: Ps. 90. Herr Gott du unsre Zuflucht bist Cant. Nr. 166. — Ps. 121. Ich hebe meine Augen auf Cant. 175.; hin und wieder ist wohl ein Lied aufgenommen, dann aber auf eine bekannte Melodie verwiesen; endlich ist nur von dem Liede des Dr. Cornelius Becker: *Casset*

die Kindlein kommen (Cant. 237) eine neue Weise Scheins dort zu finden, und außerdem sind von fünf Gregoriusliedern Helmbolds — also nicht eigentlichen Kirchengesängen — die von ihm an die Stelle der Melodien Eccards und Joachims von Burgk gesetzten neuen daselbst aufgenommen. \*) Aus der zweiten Ausgabe des Cantionals ist keine dahin übergegangen, nicht einmal die jetzt so beliebte des Liedes „Mach mit mir Gott nach deiner Güt“, wie denn auch von den allgemein verbreiteten aus der ersten nur die des Liedes „Auf meinen lieben Gott“ dort erscheint, auf die auch das Lied „Wo soll ich fliehen hin“ verwiesen wird. Um die Lebenszeit Scheins waren also zu Leipzig an älteren liebhaften geistlichen Weisen seines Cantionals von 1627, nur 141 dort in Übung; von den selbsterfundnen, durch welche er jenes bereicherte, und von denen, die er ihm bis an sein Lebensende hinzufügte, fanden sich 52 Jahre nachher dort nur deren 9 noch im Gebrauch, von denen eine nur allgemeinere kirchliche Gültigkeit erhielt, fünf nicht einmal eigentlich kirchlichen Zwecken dienten, zwei endlich sich nicht weiter verbreiteten. Der allgemeine Kirchengesang erschien also damals dort nicht bereichert durch ihn, und der hochgefeierte Meister hatte zum großen Theil vergebens für diese Bereicherung gearbeitet. Neben den wenigen seiner Singweisen die, allgemeiner oder nur örtlich, eine bleibendere Stelle in dem geistl. Gesange der Gemeinde erhielten, ist ihm also nur ein mittelbarer Einfluß auf denselben beizumessen; theils durch seine einfachen Tonsätze über ältere Melodien\*\*), und deren künstlichere Durchführungen, theils durch seine Gesänge für den Schmuck des Gottesdienstes nach welschen Mustern und Formen, ohne Rücksicht auf dergleichen Singweisen.

## 2. Johannes Rosenmüller.

Unter den Sängern kirchlicher Weisen in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts pflegt man neben Schein auch **Johann Rosenmüller** mit großem Lobe zu nennen. Er war in Chursachsen geboren, wie es scheint nach den ersten zehn Jahren des Jahrhunderts, um Vieles jünger also als Schein. Von seinen früheren Lebensschicksalen ist nichts bekannt. Zuerst erscheint er 1647 zu Leipzig als Collaborator an der dortigen Thomasschule, und um ein Jahr später, 1648, als Musikdirektor und Vorsteher eines eigenen Chores neben dem Cantor Tobias Michaelis, dem Nachfolger J. Herrmann Scheins, einem durch körperliche Leiden, vorzüglich an der Sicht, meist außer Thätigkeit gesetzten, sonst achtbaren Kontinistler. In eben diesem Jahre (1648) ließ Rosenmüller seine „Kernsprüche, meistens aus heiliger Schrift zc.“ zu Leipzig bei Lankisch Erben erscheinen, die er mehreren Gönnern, unter ihnen auch jenem Tobias Michaelis widmete. Wahrscheinlich würde er bei seinem Geschick und seinen vorzüglichen Gaben nach dessen Tode — er starb 1657 — sein Nachfolger geworden seyn, hätte nicht eine schwere Anklage als Verführer seiner Schüler ihn 1655 in peinliche Haft und Untersuchung gebracht. Weidern mußte er sich durch die Flucht zu entziehen; er entwich nach Hamburg,

|                                    |           |
|------------------------------------|-----------|
| *) Vos ad se pueri etc.            | 277 Cant. |
| Ihr Alten pflegt zu sagen          | 281 —     |
| Daß noch viel Menschen werden      | 282 —     |
| Herr Gott du bist von Ewigkeit zc. | 283 —     |
| Drei Ständ hat Gott der Herr zc.   | 285 —     |

\*\*) Als Beispiel eines solchen (Nr. 108) ist hier, zumahl wegen Behandlung des Rhythmus, der über die Melodie des Liedes der Böhmischn Brüder gewählt: „Die Nacht ist kommen zc.“  
v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

und soll von dort aus den Churfürsten Johann Georg schriftlich um Gnade angefleht, und wie man erzählt, seiner Bittschrift das Vied: „Straf mich nicht in deinem Zorn“ mit der von ihm dazu erfundenen, noch jetzt unter uns fortlebenden Melodie beigefügt haben, die gegenwärtig häufiger nach dem Viede „Mache dich mein Geist bereit“ genannt wird. Ist dies gegründet, so hätte er jener ihn beschimpfenden schweren Anklage sich schuldig gewußt, denn sonst würde er um Gerechtigkeit, nicht um Gnade gefleht haben; und doch konnte er noch in der Widmung seiner Kernsprüche sagen: „derjenige müsse ein lebendiger Teufel seyn, welcher, wenn er ein Miserere oder vielleicht einen göttlichen Straßspruch in einer durchdringenden Harmonie anhöre, nicht wollte nur in etwas zu Erkenntniß seiner Sünden bewegt werden; diejenige Seele müßte ihr eigener Richter und Henker seyn, welche aus einem wohlklingenden Trostspruche ihr selbst unauf löbliche Ketten, höllisch Feuer und die ewige Pein zusprechen und herausklauben wollte; derjenige Geist müßte nicht wohl bei Sinnen seyn, welcher wenn er von der unvergänglichen Freude des ewigen Lebens eine artige Zusammenstimmung höre, ihm doch wollte dieser Welt Wollust so sehr gefallen lassen, daß er auch nicht einmahl eine Begierde nach dem Ewigen tragen sollte.“ Fast möchte man glauben, schon damals sei er von bösen Gerüchten und Anschuldigungen heimlich verfolgt worden, und habe ihnen als beste Schutzwehr seinen heiligenden, innerlich läuternden Beruf entgegensetzen wollen, mit dem die sündliche Neigung deren man ihn anklage, geschweige denn ein Verharren in derselben, ganz unvereinbar sei; seine Worte tragen zu sehr das Gepräge von Innen heraus gesprochen zu seyn, die schwerste Heuchelei, die tiefste Verderbniß müßten wir bei ihm annehmen, wenn wir das Gegentheil glauben wollten. Vielleicht werden Leichtsin, Sinnlichkeit, unvorsichtiges Benehmen, einen schweren Verdacht auf ihn geworfen haben, dieser mag von Feinden und Neidern benutzt worden seyn, er mag sich unauf löblich verstrickt geglaubt, sich unrettbar verloren gehalten haben, und so zur Flucht, dann zu falschen Schritten verleitet worden seyn. Dem sei nun wie ihm wolle, sein Gesuch blieb fruchtlos, er floh deshalb nach Italien, wo er zumeist in Venedig verweilte, im Sinne der dortigen Tonschule sich bildend, mit Meistern verkehrend wie Rovetta, Legrenzi, Peter Andreas Ziani, daneben aber seinerseits wieder deutschen Tonkünstlern durch Unterricht forthelfend, unter denen uns Johann Philipp Krieger genannt wird. Von dort her berief ihn der Herzog von Braunschweig Wolfenbüttel — wir wissen nicht ob Herzog August, oder sein Sohn und Nachfolger Anton Ulrich — als Capellmeister nach Wolfenbüttel, und gern sehen wir voraus, entweder sei in der verflossenen Zeit seine Unschuld an das Licht gekommen, oder ein unsträfliches Leben habe einen früheren Fehltritt vergessen gemacht. Mindestens soll er bis an sein Lebensende — im Jahre 1686 — sich der allgemeinen Hochachtung erfreut haben.

Es kann nicht befremden, Rosenmüller im Allgemeinen auf demselben Wege bei seinem Schaffen und Bilden wandeln zu sehen, auf dem wir Heinrich Schütz und seine Zeitgenossen erblicken; dem von den italienischen Meistern gebahnten. Seine Jugend fiel in eine Zeit wo eine allgemeine Vorliebe für italienische Tonkunst herrschend war, wo eine neue Richtung in derselben fast aller Gemüther siegreich sich bemeistert hatte; seine Lebensschicksale führten ihn auf längere Zeit nach Italien, hielten ihn dort fest, und mußten jene Vorliebe, die ohnedies in ihm lebte, noch fester begründen. blieb er auch dem evangelischen Glauben treu, so weilte er doch zu lange außerhalb der Gemeinschaft der evangelischen Kirche, um durch den ihr eigenthümlichen geistlichen Gesang der Gemeinde zum Schaffen angeregt zu werden, oder auch nur Veranlassung zu finden, die melodische Form des Kirchenliedes mit heiligen Gesängen anderer Art lebendig in Verbindung zu bringen. Wenn wir nun in früherer Zeit, wo die Tonmeister

evangelischen Glaubens in ihren für den Sängerkhor bestimmten Tonsätzen nur in der aus der alten Kirche überkommenen Art ihre Kunst für die gereinigte fortübten, ihren Werken solcher Art vorübergingen, weil sie uns nichts eigenthümlich Bezeichnendes, nichts zu der Gemeine in lebendigem Verhältnisse Stehendes boten, bis wir in Eccards Festliebe zuerst etwas dieser Art erkannten, das nun in hoher Bedeutung sich geltend machte, seitdem aber stets auch das dem Kunstgesange ausschließend Bestimmte in seinem Verhältnisse zum Gemeinegesange zum Gegenstande unserer Betrachtungen machten; so verweilen wir nun auch zunächst bei demjenigen, was Rosenmüller in jenem Sinne schuf, und prüfen dann, mit welchem Rechte er auch den Sängern kirchlicher Liedweisen beigezählt werden dürfe.

Seine „Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift alten und neuen Testaments“, erschienen zu Leipzig, bei Friedrich Eantischen Erben gedruckt, in den Jahren 1648 und 1653. Sie sind theils auf lateinische, theils deutsche, meist biblische Texte gesetzt, nach Concertweise, wie der Meister in seiner Widmung selber sagt; begleitet und unbegleitet, und im ersten Falle mit oder ohne Instrumentalvorspiele. Manche unter ihnen — so das *In te Domine speravi*, die 6 ersten Verse des 31sten Psalms — bestehen aus einer Reihe besonders abgegrenzter Tonsätze, zwischen die der erste Satz: *In te Domine speravi, non confundar in aeternum* (Herr auf dich traue ich, laß mich nicht zu Schanden werden) in Wiederholungen immer wieder hineinklingt, und so zu einem das Einzelne verknüpfenden Bande wird. Wo die Begleitung erscheint, zeigt sie stets wesentliche, die Fülle des Zusammenklangs, den Reichthum der Nachahmungen mehrende Stimmen. Sätze, von einzelnen Stimmen vorgetragen — so hier der des Tenors: *quoniam fortitudo mea et refugium meum es tu* — sind stets deklamatorisch-recitativisch gesetzt. Unter den unbegleiteten Gesängen erscheint vor allen der für Alt, Tenor und Baß dreistimmig gesetzte kräftig und schön, über die Worte: „Kündlich groß ist das gottseelige Geheimniß, Gott ist offenbaret im Fleisch, gerechtfertiget im Geist, erschienen den Engeln, geprediget den Heiden, geglaubet von der Welt, aufgenommen in die Herrlichkeit“ \*). Auch hier tönen die Anfangsworte in den Gesang wiederholt hinein, meist in verschiedener Tonart, und dadurch an Kraft gesteigert, das Geheimniß preisend, dessen Verkündigung den Kern des Ganzen bildet. Überhaupt liebt Rosenmüller die Wiederholung einzelner, zumeist durch Rhythmus hervortretender Sätze, zwischen einzelnen Abtheilungen eines umfangreicheren Gesanges, um das Ganze in seiner größeren Ausdehnung, bei der demnach Einzelnes schnell vorüberauscht, besser als solches zusammenzuhalten. Dennoch sind es nicht immer die Anfangssätze, deren er sich dazu bedient. Diese bilden oft nur einen feierlichen Eingang, und dann folgt erst ein Satz, den, sei es Wechsel einzelner oder gepaarter Stimmen in der Höhe und Tiefe mit vollem Chorgesange, sei es schärfere rhythmische Ausgestaltung, besonders dazu geschickt macht, zwischen verhältnißmäßig mehr deklamatorischen Stellen öfter gehört zu werden. So in dem fünfstimmigen von zwei Geigen begleiteten Satze zu 2 Sopranen, Alt, Tenor und Baß, über die Worte: „Daran ist erschienen die Liebe Gottes unter euch“, wo diese Wiederholungen sogar durch zwei, von einem Instrumental-Zwischenspiel getrennte Theile sich hinziehen. In anderen seiner Gesänge ist es der Gegensatz der Behandlung einzelner Theile, ohne Wiederholungen solcher Art, der das Ganze abrundet. So beginnt der ebenfalls fünfstimmige Satz für dieselben Stimmen, und mit gleicher Begleitung als der eben besprochene, über die Worte:

\*) S. Beispiel Nr. 109.

„Dankset dem Vater, der uns tüchtig gemacht hat zu dem Erbtheile der Heiligen im Licht“, prächtig und volltönend im dreitheiligen Lakte; redemäßig betont hören wir dann die Worte: „welcher uns errettet hat von der Dürigkeit der Finsterniß, und hat uns verset in das Reich seines lieben Sohnes“, die zuletzt vollstimmig, nachdrücklich erklingen; in Nachahmung verflochten vernehmen wir den Spruch: „durch welchen wir haben die Erlösung durch sein Blut“ und endlich rufen alle Stimmen in feierlichem Zusammentönen, kräftig und bedeutsam uns entgegen: „nämlich die Vergebung der Sünden.“ Andre Sätze sind fugirte, so der vierstimmige: ich hielt mich nicht dafür, daß ich etwas wüßte unter Euch u., worin Rosenmüller dem Motett des Alessandro Grandi: Quasi cedrus exaltata sum, etwas nachgegangen ist. In anderen endlich, wie in dem „O Jesu nomen dulce“ tritt, im Eingange zumahl, das Melismatisirende der Cantaten des Carissimi — die Anwendung längerer, die Grundmelodie dehrender Gesangsverzierungen damals neuster Art — hervor, und stellt sich als Gegensatz dem Deklamatorischen und schärfer Rhythmisirten entgegen. Überall ist die Wortbetonung angemessen, nachdrücklich, der Tonfall rein, die Stimmenführung fließend; nirgend finden wir Mattigkeit; bis an das Ende hin, wie es der Inhalt des Gesungenen erheischt, erfreut uns eine gleichmäßige Wärme, selbst Steigerung des Ausdrucks. Herbe, ungewöhnliche Mißklänge sind weder als Würze angewendet, noch mit Vorliebe aufgesucht, wie es Schein thut. Das Gepräge der alten kirchlichen Grundformen erscheint dagegen fast ganz erloschen, alle Sätze — wenn wir etwa phrygische Anklänge ausnehmen — beruhen auf den Tonarten unserer Tage.

Neben diesem gedruckten Werke sind aber noch eine große Menge nur handschriftlicher Tonwerke Rosenmüllers auf uns gekommen, Messen, Vesperpsalmen, Magnificat, wenige nur auf deutsche, die meisten auf lateinische Texte; wir möchten daraus schließen, daß sie um die Zeit seines Aufenthalts in Venedig entstanden sind, zumahl sie auch sämtlich das Gepräge späterer Zeit tragen. Seine Art und Kunst verleugnet sich in keinem derselben, der veränderten Behandlung ungeachtet, die wir in Vergleichung gegen jenes, wie wir glauben frühere Werk, an ihnen wahrnehmen; unter sich stimmt in den allgemeinen Zügen der Anordnung fast jedes unter ihnen dem andern überein.

Es wäre weder mit der Bestimmung dieses Buches vereinbar, noch überhaupt für die Geschichte der Tonkunst irgend ersprießlich, wenn wir alle diese zahlreichen Tonwerke im Einzelnen betrachten wollten. Es genügt für unsern Zweck, an den vorzüglichsten unter ihnen uns über dasjenige zu verständigen, worin sie der Form und Behandlungsweise nach übereinstimmen, und wodurch sie sich eigenthümlich unterscheiden.

Zunächst ist es größere Breite und Ausführlichkeit, worin sie vor den Kernsprüchen sich auszeichnen. Die einzelnen Theile sind mehr durchgebildet, man sieht, daß die moderne Form solcher geistlicher Tonwerke in ihnen immer mehr sich entwickelt und feststellt. Recht kenntlich erscheint dies in dem sechsstimmig begleiteten Psalme für die gewöhnlichen 4 Singstimmen: Lauda Jerusalem Dominum (Ps. 147 der lutherischen Bibel, B. 12—20). Zwei Geigen und Violon, jene mit 2 Zinken, diese mit zwei Posaunen zusammengehend, der Baß von der Orgel begleitet, und eine concertirende Trompete leiten ihn durch ihr Tonspiel ein, und gesellen sich dann dem Gesange. Die Worte: Preise Jerusalem den Herrn, lobe Zion deinen Gott, mit denen die Altstimme das Ganze beginnt, und deren Melodie die Trompete nachklingt, bis endlich der volle Instrumentenchor, dem Singchore nun vorangehend,

mit diesem in kräftigem Wechsel ertönt, und durch ein leise verhallendes Nachspiel schließt — diese Worte, und ihre Betonung kehren durch das Ganze oftmahls wieder, und verketteten seine einzelnen Theile, in denen aus den Chorstimmen bald zwei einzelne Soprane zu zweistimmigem Gesange sich vereinen, bald zwei dreistimmige Chöre aus einzelnen der drei tieferen Stimmen gebildet, zu sechsstimmigem Wechselgesange einander gegenüberreten. Es erscheint hier etwas dem Ähnliches, das in vielen Gesängen aus den Kernsprüchen uns begegnet, nur ist es um vieles reicher ausgestattet, feiner durchgebildet, mit breiter ausgesponnenen Instrumentalsägen durchwoben, die oft die Form selbständiger Einleitungen zu dem Folgenden annehmen, und bei denen die Trompete, singend oder munter schmetternd, sich stets auszeichnet. Ja, in der Mitte des Ganzen bringen die Worte: *qui dat nivem sicut lanam etc.* (V. 16. er giebt Schnee wie Wolle, er streuet Reiffen wie Aschen) uns etwas einer förmlichen Fuge Ähnliches entgegen; wie denn auch das *sicut erat in principio* in gleicher Art beginnt, dann bei dem „Amen“ einem Wechselspiele einzelner Stimmen und Instrumente Raum giebt, das in einen andern fugirten Satz übergeht, dem endlich das zuerst gehörte Lauda sich wieder anreihet, und so das Ganze endet, es umfassend, durch dasselbe sich hinschlechtend. Wir fanden im 16ten Jahrhunderte, daß Eccard bei den meisten seiner auf der Liedform beruhenden Festgesänge, in den Schlusssätzen doch eine breitere, fugirte, immer bedeutsam, nachdrücklich erscheinende Ausführung liebte. Man könnte im mehrstimmigen Satze es demjenigen vergleichen, was in älterer Zeit bei einfachen Melodien in den Neumen sich darstellte; ist es auch nicht ein wortloses Forthallen des Gesanges wie dort, so doch stets ein mehr an den Ton geknüpftes als an das Wort selbst; an die Melodie, wie sie das Wort deutend, und daneben eine selbständige Bedeutung gewinnend, aus den Tönen erwuchs. Ein Ähnliches erscheint hier; was aber bei jenem älteren Meister kurz und gedrängt war, breitet sich hier aus, nicht immer zu gleichem Nachdrucke wie dort, oft nur zu freiem, geistreichem Spiele. Solche ausgebreitete, fugirte Schlusssätze finden wir nun mit wenigen Ausnahmen fast bei allen diesen Psalmen und Lobgesängen. In einigen derselben tritt auch in ihrem ganzen Fortgange die Ausbildung des Einzelnen noch mehr hervor als in dem besprochenen. So in einem vierstimmigen, auf gleiche Weise als dieser begleiteten Dixit, dem 110ten Psalm: „Der Herr sprach zu meinem Herrn, setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege ic.“ Hier sondern von dem Singschor bei den einzelnen Versen, zuerst 4 Bässe in nachahmenden Sätzen sich aus, dann 4 Soprane, mit denen später 4 Alte wetteifern, endlich 4 Tenore, dem vollen Chore gegenübergestellt; ähnlicher Wechsel, bei dem jedoch stets gleiche Einzelstimmen anderer Art sich vereinen, und dem vollen Chorgesang entgegentreten, erneut sich durch das Ganze hin, und bildet hier, wie es anderwärts durch unveränderte Wiederholung einzelner bedeutsamer Stellen geschieht, die äußeren Umrisse der Form des Ganzen. Die Worte des letzten Verses: *de torrente in via bibet etc.* „Er wird trinken von dem Bach auf dem Wege, darum wird er das Haupt erheben“ ic. bringen uns in dessen erster Abtheilung einen 4stimmigen fugirten Satz über eine stets in der Gegenbewegung nachgeahmte, chromatische, mit einem Gegensatze verflochtene Melodie, und diesem folgt in der 2ten ein feurig lebhaft bewegter in dreitheiligem Takte, der bei seinen Schlusssätzen durch erweiterte Rhythmen sich auszeichnet. So offenbart sich überall das Streben nach Abgrenzung und Ausgestaltung des Einzelnen, nach dem Festhalten bedeutsamer Gegensätze, wo der Text sie irgend entgegenbringt, und deren tonkünstlerischer Fassung, neben der Abrundung des Ganzen durch kräftige, gestaltende Züge. Daß aber dabei die



Form auch stets durch den Inhalt bedingt wird, giebt diesen Sätzen das Gepräge echter Kunstwerke. In den meisten derselben findet sich keine Bezugnahme auf kirchliche Melodien, sie sind ganz frei gearbeitet. Der eben besprochene 110te Psalm, und eine andere Bearbeitung desselben für 2 vierstimmige Chöre, die von einem 5stimmigen Geigenchor, zwei Finken, zwei Posaunen, dem Fagott und der Orgel begleitet werden, beginnen mit der Intonation des 5ten Kirchentones, dessen Erscheinen sich jedoch auf diese Eröffnung des Ganzen beschränkt. Anders ist es mit Rosenmüllers Magnificat für 2 4stimmige Chöre, 5 Geigeninstrumente, zwei Finken, drei Posaunen. Es wird durch die Intonation des sechsten Kirchentones eingeleitet, zu einem figurirten Basse; in ähnlicher Art tritt dieselbe wieder ein bei dem „et misericordia“ etc. (seine Barmherzigkeit währet immer, für und für, bei denen, die ihn fürchten) „suscepit“ etc. (er gedenket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf) „sicut erat“ etc. (wie es von Anfang war u.) und giebt so dem Ganzen sein Gepräge, und seine Gestaltung. Auch dadurch ist das Magnificat vor den andern Psalmen, zumahl dem die Vesper beginnenden Dixit ausgezeichnet, das am reichsten mit aller Pracht ausgestattet ist, daß es keinen fugirten Satz, auch nicht am Schlusse, enthält, sondern nur einfache Wechsellöhre, wenn wir das durch kurze Melismen eingeleitete Gloria ausnehmen. So hat der Meister den demüthig frommen ältesten Gesang des neuen Bundes unterscheiden wollen vor den dem alten angehörnden, die bei ihm den ganzen Prunk des Tempeldienstes vor sich hertragen.

Unter den übrigen handschriftlichen Consäzen Rosenmüllers wären etwa nur drei noch mit Rücksicht auf eigenthümliche Behandlung auszuzeichnen; nicht daß die übrigen geringhaltiger wären, sondern daß sie in den allgemeinen Umrissen ihrer Gestaltung den besprochenen übereinkommen, an deren Betrachtung wir uns hier müssen genügen lassen, um nicht bei einem unserer Hauptaufgabe ferner stehenden Gegenstande zu lange zu verweilen. Meist haben diese Consäze eben die schon betrachteten Psalme zum Gegenstande, ohne bei der wiederholten Behandlung, trotz aller Verschiedenheit der Ausführung des Einzelnen, in der Form des Ganzen von der früheren abzuweichen; oder auch andere — Laetatus sum (Psalm 122: „Ich freue mich dessen das mir geredet ist, daß wir werden in das Haus des Herrn gehen“ u.) — Credidi (Ps. 116. B. 10—19: „Ich glaube darum rede ich“ u.) — Laudate pueri (Ps. 113: „Lobet ihr Knechte des Herrn“ u.) — Nunc dimittis (Nun lässest du Herr deinen Diener in Frieden fahren, den Lobspruch Simeons) und andre, die uns zwar in Ton und Ausdruck, nicht aber in der Behandlung Neues entgegenbringen. Jenen dreien aber, deren wir gedachten, ist dies nachzurühmen. Der erste ist eine 4stimmige Messe, die zwar nicht eine streng kanonische genannt werden darf, wohl aber durchgehends kanonische Nachahmungen zeigt, würdig und ernst gehalten. Der 2te behandelt die 6 ersten Verse des 31sten Psalms: In te Domine speravi (Herr, auf dich traue ich, laß mich nicht zu Schanden werden); hier erscheinen fugirte Sätze, mit längeren Einzelgesängen für jede der vier Singstimmen durchwoben; so tritt der Alt auf bei der Stelle: in justitia tua libera me (errette mich durch deine Gerechtigkeit); der Tenor bei den Worten: esto mihi etc. (sei mir ein starker Fels und eine Burg, daß du mir helfest u.); der Bass tritt dann ein: Quoniam fortitudo mea (denn du bist mein Fels und meine Burg); der Sopran schließt: In manus tuas etc. (In deine Hände befehle ich meinen Geist u.). Es ist, wie wir sehen, immer eine innere Ebenmäßigkeit in den Verhältnissen der Theile des Ganzen, eine Art Strophenbau, wenn wir es so nennen wollen, den der Tonmeister durch seine Kunst der ungebundenen Rede der Schrift leiht; ähnlich dem Wechsel der Zeilen in dem Eiede, und ihren Be-

ziehungen zu einander, durch welche die Stollen des Aufgesanges und der ihm gegenüberstehende Abgesang sich bilden. So werden Rosenmüllers Sätze im besten Sinne Tongebäude, und die Anschaulichkeit die sie dadurch gewinnen hat gewiß zu dem großen Beifall nicht wenig beigetragen, den sie in ihrer Zeit fanden, durch den sie auch gegenwärtig noch jeden Freund geistlicher Tonkunst anziehen, und den Grund zu dem Style der geistlichen Werke der großen Meister des beginnenden 18ten Jahrhunderts gelegt haben. Endlich liegt uns ein dreistimmiger Satz vor für 2 Soprane und Baß, dessen Worte, anfangs in ungebundener Rede, die Vergänglichkeit, die Last, das Ungemach des Weltlichen schildern, das trotz aller dieser Gebrechen dennoch den Menschen gefalle; dann aber, zu gereimten Versen sich gestaltend, die verblendeten Sterblichen zu den himmlischen Freuden hinweisen \*). Wenige Gesänge Rosenmüllers kommen diesem gleich an Trefflichkeit der Wortbetonung bei der feinsten Ausbildung der Melodie. Aus recitativischen, kurzen Sätzen, die das Ganze einleiten, gestalten sich melodischer ausgebildete, die das Gebrechliche der menschlichen Natur befeuern, den vielfachen Kummer, der dieses vergängliche Daseyn untergrabe, in sanften Klage tönen beweinen, in rauheren, bewegteren Tönen, alles ihm drohende Ungemach schildern; sodann tritt ein kurzer recitativischer Satz ein für die Worte: und dennoch gefalle dieses alles, das irdische Leben Gefährdende; durch ihn wird der Übergang gefunden zu den 4 letzten Zeilen in gebundener Rede, deren Rhythmus, im 2. Takte, die Betonung sich anschließt, an welche endlich, nach sonstiger Gewohnheit des Meisters, ein fugirter Satz zu dem „Amen“ angereicht wird, der das Ganze krönt. Es ist mit sichtbarer Vorliebe gearbeitet, und, da es weder für die katholische noch evangelische Kirche zu gottesdienstlichem Gebrauche bestimmt seyn konnte, wohl eine freie Herzensergießung des Meisters, der an seiner Kunst über die ihn, wie wir hoffen schuldlos, betroffenen schweren Prüfungen sich tröstete, nach stets größerer Läuterung seines, vielleicht früher zu sehr dem Weltlichen zugewendeten Sinnes strebend.

Ein ähnlicher Geist weht in drei Liedern seines Zeitgenossen, des Rectors und späteren Predigers Johann Georg Albinus zu Raumburg (1624 + 1679), deren Melodien man ihm zuschreibt: „Welt ade ich bin dein müde \*\*); Alle Menschen müssen sterben; Straf mich nicht in deinen Zorn.“ Nur von einer derselben, der des zuerst genannten, besigen wir noch seinen Tonsatz, in Bopelius Gesangbuche von 1682 (S. 947), mit ausdrücklicher Nennung seines Namens. Das Lied dichtete Albinus auf den Tod eines Kindes, Johanna Magdalena, Tochterlein des Archidiaconus Ludwig Abraham Keller zu St. Nicolai in Leipzig, im Februar des Jahres 1649, und es wird nach Rosenmüllers Weise und Tonsatz wohl bei deren Bestattung gesungen, vielleicht auch damals einzeln gedruckt worden seyn. Das an der 2ten Stelle angeführte Lied findet sich zwar ebenfalls bei Bopelius, jedoch unter bloßer Verweisung auf „seine bekannte Melodey“ (S. 976). Daß von Rosenmüller ein Tonsatz über dasselbe herrühre, ist nicht zu bezweifeln. Schamelius erstand aus des Licens

\*) In hac misera vallo lacrymarum nihil dulce, nil jucundum. Mortales sumus, cinis et fumus; semper lacrymae et poenae, suspiria, lamenta, moerores et tormenta, gemitus et catenae; semper irata fulmina, procellae turbidae, semper horrida bella, caedes semper et vulnera! Et tamen nobis placet exilium, placent dolores, placent moerores, suspiria, poenae, tormenta, catenae!

O coeci mortales, delusi viventes  
cur fugitis coelum, terrena sequentes?  
Cur placent dolores, cur spinas amatis?  
Aeternos ad flores cur non anhelatis?

Alloluja!

\*\*) G. Beispiele Nr. 110.

tianen, Professors Friedrich zu Leipzig Büchersammlung einen einzelnen Abdruck desselben, aus dem sich ergab, daß das Lied bei dem Begräbniß des Kaufmanns von Hensberg am ersten Juni 1652 gesungen wurde, und daß Rosenmüller den Betrübten damit eine letzte Ehre beweisen wollen. Wegel, der in seinen Lebensbeschreibungen der berühmtesten Liederdichter diesen Umstand erzählt (Th. II. S. 404—407) und dabei den Beweis führt, daß man Albinus, nicht aber Rosenmüller für den Dichter des Liedes zu halten habe, legt zugleich einen, durch Schameliuß erhaltenen Auszug eines Briefes von Albinus Sohne an ihn vor (vom 8. Mai 1714), worin dieser bezeugt, von seinem Vater selbst gehört zu haben, daß derselbe das Lied: „Straf mich nicht in deinem Zorn“, und noch andere mehr, für Rosenmüller gemacht, wie denn auch seines Vaters Stubengeselle, der damalige Magister und Student der Theologie, Caspar Ziegler, ein Gleiches gethan habe. Es hat mir indeß bisher nicht gelingen wollen, weder von dem einen, noch dem andern beider Lieder einen Tonsatz unseres Meisters aufzufinden, und so wird sich immer nicht mit Bestimmtheit behaupten lassen, daß deren noch jetzt übliche Weisen eben diejenigen sind, welche er zu denselben zuerst erfand, worüber auch weder Wegel noch Schameliuß sich äußern. Hat doch auch Matthias Gastriß lange Zeit für den Sänger der Weise des Schallingschen Liedes: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr“ gegolten, weil er zuerst eine dazu erfand, die aber mit der später kirchlich gewordenen nichts gemein hat. Eben so wenig sahe ich Melodien und Tonsätze Rosenmüllers zu anderen Liedern von Albinus, oder von Ziegler, den Tonsatz bei Bopeliuß ausgenommen. Dieser hat lange Zeit für ein Werk Joh. Sebastian Bachs gegolten, weil er aus Versehen in die von dessen Sohne Philipp Emanuel herausgegebene Sammlung seiner Choralgefänge aufgenommen war. Allein er und seine kirchlich gewordene Weise gehören Rosenmüller ohne Zweifel an. Vielleicht hat man seine Melodie auch dem Liede: „Alle Menschen müssen sterben“ angepaßt, dessen Strophe mit der seinigen, bis auf die ersten beiden Zeilen des Abgefanges, übereinstimmt, welche bei ihm 7syllbige, dort 8syllbige sind, eine Abweichung, die das Anpassen sonst nicht erschwert, wie denn in manchen Liederbüchern auch gegenseitige Verweisungen des einen auf die Melodie des andern Liedes vorkommen. Ob die gebräuchliche, eigene Weise des letztgenannten nicht vielleicht den Berliner Musicus Jacob Hünke zum Urheber habe, bleibe unentschieden; das dafür und dawider Sprechende haben wir früher erwogen. Eben so muß dahingestellt bleiben, ob das Psalmlied: „Straf mich nicht in deinem Zorn“, als Werk desselben Dichters, dem die beiden andern Lieder angehören deren Melodien Rosenmüller beigemessen werden, sich nicht später zu bequem zur Ausschmückung der Geschichte von der schmachvollen Anschulbigung gegen Rosenmüller und seiner Flucht dargeboten habe, um dabei vernachlässigt zu werden. Walter mindestens, der diese Geschichte wahrscheinlich Wegel nacherzählt, ohne seine Quelle zu nennen, erwähnt weder dieses, noch eines andern Liedes, zu dem Rosenmüller eine Melodie erfunden habe, Wegel aber giebt keine Gewähr für seine Erzählung.

Weniges nur hat, diesem Allem zufolge, Rosenmüller für den Gemeinegesang gethan, in welchem er schon deswegen kaum recht heimisch werden konnte, weil Italien durch eine Reihe von Jahren seine Heimath geworden war. Für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche ist er jedoch um so wichtiger. Er hat die damals allgemein beliebt gewordenen italienischen Formen, mit denen sein langes Verweilen zu Venedig ihn vollkommen vertraut gemacht hatte, in ächt deutschem Sinne lebendig ausgestaltet, ihnen dadurch erst wahres Bürgerrecht gewonnen; was die späteren großen Meister des 18ten Jahrhunderts geleistet, haben sie zumeist ihm zu verdanken. Er ist kräftig, ohne Härte; wenn er sich derselben

Wißlänge bedient, die bei seinem Zeitgenossen Schein uns mit verlegender Herbigkeit entgegentreten, so weiß er sie durch Vorbereitung, durch ungezwungene Herleitung aus dem Gange der Harmonie zu sänftigen, dem Sänger ihre Ausführung zu erleichtern, ihre Wirkung zu sichern. Sein Gesang von Verachtung der Welt giebt vor allen davon treffende Beispiele: selbst der mit seinem Lobe geizende Forkel hat diesen „eine schöne Arbeit“ genannt. Ein sich erneuendes, lebendigeres Verhältniß des Kunstgesanges in der Kirche zu dem Gemeinegesange verdanken wir anderen Meistern, zumahl demjenigen, den wir uns nun zunächst vorüberführen wollen; hat aber auch Rosenmüller dazu nicht mitgewirkt, sondern mehr einseitig jenem sich gewidmet, so werden wir doch immer zugestehen müssen, daß erst dann, als frühere Künstler mit ihrer ganzen Kraft der einen und der anderen Seite sich zugewendet hatten, jene hohe Blüthe in der Vereinigung beider habe eintreten können, die erst eine spätere Zeit, und auch in nur einem besonders begabten Meister, reifen konnte. Wie es aber gekommen, daß in dieser dennoch das ächt kirchliche Gepräge nicht mehr vorwalte, wie am Schlusse des 16ten Jahrhunderts, dieses wird uns erst dann vollkommen deutlich werden, wenn wir die dazwischen liegende Bahn werden völlig durchmessen haben.

### 3. Andreas Sammerschmidt.

Die kirchlichen Tonsetzer, deren Werke wir zuletzt betrachteten, standen meist alle zu lebenden geistlichen Dichtern in keinem dauernden Verhältnisse, wie es in der Preussischen Tonschule, bei den Berliner geistlichen Sängern, der Fall war. Michael Prätorius, mit Ausgestaltung und Durchbildung tonkünstlerischer Formen vorzugsweise beschäftigt, und selbst geistlicher Dichter, suchte keinen andern auf, um sich ihm anzuschließen; Heinrich Schütz war freilich zuerst im Vereine mit Opitz, dann mit Cornelius Becker aufgetreten, mit jenem aber nicht als geistlichem Dichter, mit diesem als einem schon heimgegangenen, zuerst durch äußere Schicksale dazu veranlaßt, dann durch ein Gebot seines Herrn, fast widerwillig. Schein dichtete sich selber Lieder und sang deren Melodien, nur kurze Zeit damit mäßigen Anklang findend; ob Rosenmüller zu Albinus in einer mehr als vorübergehenden, immer nur dürftigen Beziehung gestanden, ist uns selbst noch zweifelhaft erschienen. Worte der Schrift, in ihrer herkömmlichen lateinischen, oder in Luthers deutscher Übersetzung, waren diesen Meistern Aufgaben für ihre Tonsätze, denen die das Verständniß der Gemeinde vermittelnde Liedform gebrach. Doch suchten sie es auf andere Weise auszusprechen: durch kräftig eindringlichen Wortausdruck, scharf bezeichnete Gegensätze, anschaulich ebenmäßigen Bau, Fülle und Pracht der Begleitung. Wir wenden uns jetzt zu einem Meister, der, die Freude und Bewunderung seiner Zeitgenossen, obgleich in nur untergeordneten Verhältnissen lebend, einen Dichterkreis um sich zu versammeln wußte, und selber einem Kreise von Tonkünstlern sich angeschlossen, der sich um einen damals hochgefeierten Dichter geschaart hatte. Seine große Einwirkung auf Gegenwart und Folgezeit, sein unmittelbares Verhältniß zum allgemeinen Kirchengesange der Gemeinde, veranlaßt uns, sein Streben und Wirken mit besonderer Aufmerksamkeit zu betrachten, und länger bei ihm zu verweilen.

Andreas Sammerschmidt war im Jahre 1611 zu Brix in Böhmen geboren. Über seine Eltern und deren Verhältnisse sind wir nicht unterrichtet, wie denn überhaupt nur dürftige Nachrichten von seinen Lebensumständen auf uns gekommen sind. Durch den Unterricht in der Tonschule, den er empfing, kam er, so viel wir wissen, mit keinem der damals berühmten Tonmeister in Zusammenhang; sein Lehrer war Stephan Otto, Cantor zu Schandau, ein sonst nicht weiter bekannter Tonkünstler. Im

Jahre 1635, dem 24sten seines Alters, wurde er als Organist an die St. Peterskirche zu Freiberg berufen, vier Jahre später, am 26sten April 1639, in gleicher Eigenschaft an die Johannisikirche zu Zittau in der Oberlausitz, und dort stand er seinem Amte 36 Jahre vor mit Ruhm und Auszeichnung, bis zu seinem am 29. Oktober 1675 erfolgten Tode. Er liegt in der dortigen Kreuzkirche begraben, und seine Grabchrift nennt ihn „den edlen Schwan, der nun hienieden zu singen aufgehört habe, aber vor Gottes Thron den Chor der Engel vermehre; Deutschlands Amphion, Zittaus Orpheus!“ Es sind dies nicht leere, nur hochklingende Lobworte, an denen seine Zeit sonst sehr reich ist. Denn obgleich Hammerschmidt, seit er sein Vaterland Böhmen verlassen hatte, nur in einem kleinen Umkreise sich bewegte, und kaum die Grenzen des damaligen Churfürstenthums Sachsen überschritten haben wird, so war dennoch sein Ruhm im nördlichen protestantischen Deutschland weit ausgebreitet, wir finden ihn mit bedeutenden Männern seiner Zeit in Verbindung, von Dichtern und Kunstgenossen hoch geehrt, wie es seine in der That ausgezeichneten Gaben wohl verdienten. Da uns durch keinen äußeren Zusammenhang mit einem berühmten Tonmeister ein Faden gewährt ist, seinen Bildungsgang zu entwickeln, so werden wir diesem durch Zusammenstellung seiner Werke nach der Zeitfolge ihres Erscheinens nachzuforschen haben. Auf diesem Wege werden wir uns befähigt finden, nach den Aufgaben, die er zufolge eigener Äußerungen darüber in diesen sich stellte, oder die wir in denselben als solche erkennen, und nach dem Einflusse ausgezeichneter Vorgänger oder Mitlebenden, den wir darin wahrnehmen, seine Art und Kunst zu verstehen, und im Stande seyn, ein Bild seines Wirkens und Schaffens hinzuzichnen.

Hammerschmidt wurde in Eccards Todesjahre geboren, und wenn wir als Beginn seiner Blüthe das Jahr 1636 annehmen, in welchem sein erstes Werk erschienen seyn soll, so hat er neben Stobäus, Eccards Schüler, zehn Jahre, neben Johann Crüger 20 Jahre gewirkt, ohne jedoch von einem dieser Meister besonders berührt zu werden. Joh. Herrmann Schein starb schon um 1630, ehe noch Hammerschmidt, damals erst 19 Jahre alt, auf den Schauplatz getreten war; Samuel Scheidt, der berühmte Orgelmeister zu Halle (1587—1654), wirkte noch 18 Jahre neben ihm. Heinrich Schütz' lange Lebensdauer umfaßte beinahe die ganze Zeit der Blüthe unseres Meisters, dem er um 26 Jahre überlegen war, und wir werden sehen, daß er auch in persönlichen Verhältnissen zu ihm gestanden hat. Daß Hammerschmidt in den Werken dieser drei älteren mitlebenden Meister — neben denen der damals vorzüglich beliebten Italiener — vorzüglich werde geforscht und sie sich zu eigen gemacht haben, leidet keinen Zweifel, und eben so müssen wir voraussetzen, daß Schütz, dem er noch um die Zeit der höchsten Blüthe des beiderseitigen Ruhmes nahe stand, auf ihn, den jüngeren, den entschiedensten Einfluß gehabt haben werde. Daß die Preussische Tonschule, daß Crüger und die Berliner Meister, wie es scheint, auf ihn gar nicht, oder nur unerheblich eingewirkt haben, erklärt sich bei der ersten daraus, daß sie einer älteren Richtung treu blieb, während die unserem Meister näher stehenden Tonkünstler der neuen mit der ganzen Kraft ihres Strebens anhängen; bei den letzten aus ihrer vornehmlich auf den Gemeinegesang gerichteten Thätigkeit, wogegen Hammerschmidt schon wegen seiner nahen Beziehung zu den Anhängern Italiens dieser Thätigkeit verhältnißmäßig fremd bleiben mußte.

Mit seinem ersten Tonwerke — seinem ersten Fleiße, wie es eine Anmerkung zu einem Lobgedichte Johann Bosen auf ihn nennt — trat Hammerschmidt im September des Jahres 1636 auf. Nach Walter wären es Instrumentalstücke gewesen, ohne Zweifel munterer Art, vielleicht Tänze. Denn jener Dichter, der unseres Meisters ersten Theil seiner musikalischen Andachten begrüßte, sagt in seinen

lateinischen Versen: dieser sei mit fröhlichen Melodien zuerst hervorgetreten, als er noch unvermählt gewesen; nun, ein Ehemann, obgleich vor einem halben Jahre noch Bräutigam, habe sein neuer Stand ihm auch neue Neigungen verliehen, neben seiner Neuvermählten denke er auf neue Formen, Formen zum Preise Gottes! — Ich habe dieses Werk niemahls gesehen, auch liegt es hier außerhalb unseres Bereiches, wo nur seine geistlichen uns beschäftigen können. Als frühestes dieser Art sind die drei ersten Theile seiner Musikalischen Andachten zu nennen, die er in kurzen Zwischenräumen, in den Jahren 1638, 1641, 1642 zu Freiberg in Meissen bei Georg Beuthner zuerst herausgab. Der erste enthält 21 Tonsätze, meist über Bibelsprüche: einen einstimmigen, 15 zweistimmige, 4 dreistimmige, einen vierstimmigen, die unter der Benennung „geistlicher Concerten“ zusammengefaßt sind. In den zwei- und mehrstimmigen, welche, dem Wesen dieser Form des Tonsatzes zufolge, nur für Einzelgesang bestimmt sind, wetteifern die verbundenen Stimmen in sangbaren, freien Nachahmungen, indem sie sich auf eine nur begleitende Generalbassstimme stützen. Liedhafte Form der diese Sätze regelnden Grundmelodie kommt nur in drei Fällen vor: bei dem Reimspruche (Nr. 5.)

O frommer Gott, Herr Jesu Christ,  
Weil du so gar barmherzig bist,  
Ich bitte dich demüthiglich,  
Mit deinem Trost erquick mich!  
Gieb mir nach diesem Kreuz und Leid  
Die ew'ge Freud' und Seligkeit,

und den beiden Liedern „Verleih uns Frieden gnädiglich u. Gieb unsern Fürsten“ u. Der schöne Fluß der Stimmen, ihr angenehmer Gesang, die wechselnde, doch stets ungezwungen fortgeleitete Harmonie in diesen Sätzen, wird damahls schon die Aufmerksamkeit auf den jungen Meister gelenkt, und ihm Beifall gewonnen haben. Dennoch wollte er in dem 2ten Theile dieses Werkes (1641) nicht in derselben Art fortfahren, sondern in neue Verhältnisse nunmehr eingetreten, an einer andern aus Italien stammenden Form zeigen, daß er ihrer aller Meister sei. Die 34 Sätze dieses zweiten Theiles nämlich sind Geistliche Madrigalien genannt; die 12 ersten zu 4, die folgenden bis Nr. 30 zu 5, die letzten 4 zu 6 Stimmen; zwar mit einem Generalbasse versehen, der jedoch nur für die Leitung des Ganzen durch den Organisten dient, und zur Vollständigkeit der Harmonie nicht erforderlich ist. Auch hier sind es zumeist biblische Sprüche, die den Gesängen zu Grunde liegen, mit Ausnahme von acht Fällen. Die Nummern 8 bis 12 einschließlicb behandeln den 7ten, 8ten, 9ten, 13ten und 15ten Vers des Weihnachtliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her“ 4stimmig, jedoch mit Übergehung seiner bekannten Kirchenmelodie; eine zweite, sechsstimmige Behandlung von dem siebenten Verse desselben Liedes findet sich unter Nr. 33. Zu fünf Stimmen endlich hat der Meister das Psalmlied Erhard Hegenwalbs „Erbarm dich mein o Herre Gott“ (Nr. 16) und Hans Sachsens Trostlied: „Warum betrübst du dich mein Herz“ gesetzt. Jenes unter Beibehaltung seiner phrygischen Kirchenmelodie, deren stehenden Ausdruck im Beginn der ersten Zeile er durch chromatisch aufsteigende, eingeschaltete Halböne zu steigern gesucht hat, und die auf solche Art veränderte Melodiezeile durch das Ganze hin der Durchführung der übrigen einsicht, um das Gepräge des dringendsten, hilfbedürftigsten Flehens für dasselbe zu erreichen.“) In dieser Steigerung des Ausdruckes, auf welchem

) S. Beispiel Nr. 111.

Bege sie auch geschehe, liegt eben das Bezeichnende des Madrigalischen, das im Style sonst dem Motettenhaften übereinkommt. Auf eine andere Weise hat Hammerschmidt ein Gleiches bei dem Liede Hans Sachsens erstrebt. Er schließt sich hier der bekannten Melodie desselben nicht an, sondern erfindet eine neue dazu, deren einzelne Zeilen er nachahmend durchführt, die herben Mißklänge der verminderten Quarte und übermäßigen Quinte, die durch Verbindung der großen Terz mit der kleinen Sexte entstehen, zu Schärfung der Harmonie benutzend. Hat er aber eine solche Durchführung zu einem Ruhepunkte geführt, so schaltet er nun die Worte ein „Lebet doch unser Herr Gott noch“ die von allen Stimmen in gleicher Bewegung kräftig ausgerufen werden, durch sogenannte Capellchöre, die er in einzelnen Fällen (16) zu Hervorheben der Gegensätze anwendet, noch verstärkt: ein Ruf des Trostes, der die Lehre des Liebes um so fester einprägen soll. Hat nun auch Hammerschmidt hier selbst übellautende Tonverhältnisse für die Wirkung des Ganzen nicht verschmäht, so wollte er sie doch nur mit Maaß angewendet wissen, und zumahl nicht dulden, daß der begleitende Organist nach Gutdünken deren Herbheit noch mehr schärfe. „Deshalb enthält das Vorwort der Generalbassstimme die Bemerkung: es werde dort an einzelnen Stellen ein \* zu finden seyn; es solle dem Organisten andeuten, daß er hier auf das durch die Ziffern Ange deutete sich lediglich zu beschränken habe. Denn im Allgemeinen könne der Seher seine Meinung in Beziehung auf den Text nicht völlig durch die Bezifferung klar machen, auch möge dieselbe schwerlich, es sei denn durch ein gutes Gehör, errathen werden; an den bezeichneten Orten aber würde der Organist, wenn er (deuten oder errathen wollend) mehr dazu griffe, einen härteren Klang verursachen, der doch verhütet werden müsse. Wiederum anderer Form sind die Gesänge des dritten Theiles der Musikalischen Andachten, der im folgenden Jahre (1642) erschien. Der Meister nennt sie auf dem Titelblatte „Geistliche Symphonien mit 1 und 2 Vocalstimmen, zwei Violinen sampt einem Violon, nebenst einem Generalbass für die Orgel, Lauten, Spinett &c. componirt.“ Diese Begleitung, der Verein, das Zusammenklingen des Gesanges und Tonspiels, bildet hier das Bezeichnende, und rechtfertigt den angewendeten Namen. Sie beschränkt sich auf die in der Aufschrift genannten Instrumente, mit Ausnahme von zwei Fällen. Dem Gesange Nr. 19 „Gott sei mir gnädig“ sind zwei Posaunen an die Stelle der Geigen beigegeben, und Nr. 30 „Preise Jerusalem den Herrn“ wird statt der zweiten Geige von einem Fagott begleitet. Eben so sind es nur zwei Fälle in denen der Meister liebhabte Melodien seinen Tonsätzen zu Grunde gelegt hat: einmahl den letzten Vers des Liebes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Wie bin ich doch so herzlich froh) das andremahl ein Neujahrslied „Nun treten wir ins neue Jahr.“ (Nr. 1, 26.) In diesen drei ersten Theilen des besprochenen Werkes hat, sowohl in den Aufgaben, als in Behandlung der für ihre Lösung gewählten Form, Hammerschmidt meist Schütz zum Vorbilde genommen. Es sind vorzüglich Bibelworte die er behandelt, in vier Fällen nur, ausnahmsweise, bekannte Kirchenmelodien; in sechs andern geht er von den bekannten Weisen geistlicher Lieder ab, und erfindet neue für dieselben. Steht er in großartiger Auffassung seiner Aufgabe zurück hinter seinem Muster, so übertrifft er doch den älteren großen Meister in einer gewissen Leichtigkeit und Gewandtheit der Stimmenführung, einschmeichelnder Sangbarkeit, in jener Gefälligkeit und Annehmlichkeit, die den Hörer bald gewinnt. Es sind aber auch nicht jene allgemeinenzüge nur, die ihn auszeichnen. Jene melodische, durch Chromatik im Ausdrücke gesteigerte, in die mehrstimmige Ausführung einer Kirchenmelodie hineingeflochtene, sie zuletzt auch beschließende Wen-

bung; jener, die Ruhepunkte einer selbsterfundnen, in Stimmenverwebung durchgebildeten Melodie unterbrechende, dem Inhalte ihres Liedes sich anschließende Ruf, sind zugleich die Keime, aus denen ihm später eigenthümliche Bildungen erwachsen, und ein neues Verhältniß des geistlichen Kunstgesanges zu dem Gottesdienste anbahnen.

Den ersten dieser drei Theile, die Hammerschmidt bei demselben Freiburger Verleger herausgab, hat er, damahls noch Organist im Dienste jener Stadt, dem dortigen Amtschöf, dem regierenden Bürgermeister, dem Cämmerer, Stadtrichter und zweien Rathsherrn daselbst (am ersten Februar 1638) gewidmet, unter denen einer, Wolf Graun, den Namen eines hundert Jahre später ausgezeichneten Künstlerpaares trägt. Der 2te ist seinen neuen Gönnern zu Bittau, seinem nunmehrigen Wohnorte, den dortigen Bürgermeistern zugeeignet. Von den 31 Tonsätzen des 3ten Theiles trägt jeder einzelne den Namen eines seiner Bittauer Beschützer und Freunde, als diesem besonders zugeeignet; unter ihnen finden wir den Schulrektor Christian Reimann, dem er später als seinem Dichter sich oft anschloß (Nr. 11) und den Cantor Simon Crusius (Nr. 25). Prangte der erste Theil mit 7 Lobgedichten zu Ehren des Meisters, der 2te mit deren 6, nach Gewohnheit jener Lage, so bringt uns der dritte nur ein einziges, er belehrt uns aber auch durch die am ersten Mai 1642 niedergeschriebene allgemeine Zueignung, daß der wachsende Beifall, den des Meisters Gesänge gefunden, ihm auch Neider und Mißgönner erweckt habe, worüber er von da an zu klagen beginnt. Seinen Beschützern verdankte er — heißt es darin — daß seine geistlichen Symphonieen gute Gunst erlanget, und sowohl öffentlich in den Kirchen, als bei andern vornehmen Zusammenkünften freundlich beliebt worden, gegen die widerwärtigen Urtheile seiner der Musik unerfahrenen, und daher erwachsenen Feinde. Manches Urtheil dieser Art mochte auch daher rühren, daß besondere Arten des Vortrages, zumahl in der Begleitung, den Ausführenden fremd waren, ihnen unbequem fielen, der eine und andere Satz daher seine Wirkung verfehlte. So hatte er den Geigen je 4 und 4 Achtel, durch einen darüber gesetzten Bogen verbunden, vorgeschrieben; diese sollten mit dem Bogen des Instruments auf einen Strich (gleichwie ein Tremulant in einer Orgel) gemacht, und die schleifende Manier dabei wohl in Acht genommen werden; eine Neuheit, die manchen nach damahliger Art herkömmlich geschulten Geiger in Verlegenheit gesetzt, und ihn veranlaßt haben mag, die Unvollkommenheit seines Vortrags, den schlechten Erfolg des Ganzen, eher dem Tonsäzer zuzuschreiben als sich selber.

Die Reihe des Erscheinens der späteren Theile seiner Musikalischen Andachten unterbrach Hammerschmidt durch Herausgabe eines Werkes anderer Art. Es wurde von den Erben des verstorbenen Hofbuchdruckers Simel Berg zu Dresden im Jahre 1645 verlegt, und führt den Titel: „Dialogi oder Gespräche zwischen GOTT und einer gläubigen Seelen, auß den biblischen Texten zusammen gezogen und componiret in 2, 3 und 4 Stimmen, nebst dem Basso continuo.“ Der Meister hat es durch seine Zuschrift vom 20. April 1645 fünfen seiner Freunde und Gönner zu Freiberg, Görlitz, Dresden und Schandau, wo er den ersten Unterricht in der Tonkunst empfangen hatte, gewidmet, „aus Dankbarkeit wegen ihm erzeugter Ehre, und beharrlicher Gewogenheit,“ zugleich aber auch als der Tonkunst „Selbstkundigen und Wohlerfahrenen.“ Für Andere, „Günstige, der Musik Zugethane“ hält er noch die Bitte nöthig, „wo ein Tenorzeichen in dem Instrumentalbasse stehe, die Noten in der gezeichneten Höhe, und nicht eine Octave tiefer zu spielen.“ Man sieht, daß er durch verkehrten Vortrag seiner Tonsätze oft zu leiden gehabt haben mag. Der Tonsätze sind im Ganzen zwei und zwanzig: 10 zu zwei Stimmen, 10 zu



deren drei, und 2 zu viere. Immer sind Bibelsprüche einander so entgegengestellt, daß sie Gespräche bilden; Gebet und Verheißung, Weissagung und Erfüllung stehen gegenüber. Auch erscheinen längere Stellen der h. Schrift die Rede und Gegenrede enthalten, wie das Gespräch Maria's und des verkündenden Engels (Nr. 19); eben so lateinische Sprüche und Verse, wie das 3stimmige Miserere, das 4stimmige Benedicam. Vor allen zeichnet sich der 2stimmige Consatz Nr. 10 für Sopran und Tenor aus. Hier hat Hammerschmidt zwei geistliche Lieder und ihre kirchlichen Melodien gesprächsweise verbunden. In der tieferen Stimme erscheint der Choral:

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit\*),  
Er wählet stets das Beste ic.

in der höhern, (mit leiser Umänderung des Textes) jener andere:

Auf deinen lieben Gott  
Trau nur in Angst und Noth  
Er kann dich allzeit retten ic.

Es leuchtet ein, daß eine solche dauernde Verknüpfung zweier verschiedener Melodien nur zu erreichen war durch Einschaltung von Zwischensätzen, an denen die Harmonie fortgeleitet wurde, durch Veränderung der rhythmischen Verhältnisse beider Singweisen, durch alles dasjenige endlich, dessen schon frühere Tonsetzer bei künstlicher und länger ausgesponnener Stimmenverwebung sich bedienten. Man darf gestehen, daß auf diesem Wege die Verknüpfung des Ungleichartigen in sofern hier wohl gelungen ist, als die melodisch bezeichnenden Stellen beider Singweisen sich deutlich hervorheben, so wie die einander entsprechenden Worte der beiden Lieder; nur die Harmonie die aus diesem Vereine hervorgeht erscheint dürftig und eintönig, so viel auch geschehen ist, ihr Mannichfaltigkeit zu geben. Sollte die Aufgabe in ihrem ganzen Umfange gelöst werden, so mußte die in einer jeden beider Melodien verschlossene Harmonie als (es so auszudrücken) ihr inneres Bewußtseyn, ihre nach Außen hin zu offenbarende Seele, auch durch ihre Verknüpfung mit der andern geweckt werden können; dieses aber, wie es nicht geschehen ist, kann auch kaum für möglich gehalten werden, und es ist sehr zweifelhaft, ob selbst Johann Sebastian Bach, der größte Meister in sinnreichen Verflechtungen solcher Art, hier mehr würde haben leisten können, als Hammerschmidt gethan hat: alle Unebenheit, alle Störung des Flusses der Stimmen zu vermeiden, und jede Gelegenheit wahrzunehmen, wo neben diesem, doch nur negativen Vorzuge, dem Gesange auch der positive einer Mannichfaltigkeit des Zusammenklanges gegeben werden konnte. Merkwürdig aber bleibt allezeit dieser Versuch, auch dem Hörer den Sinn und die Bedeutung einer solchen Aufgabe klar zu machen, und auf früher Dagewesenes fortbauend, das selbst bei der sinnreichsten Verknüpfung, dieses Ziel doch nicht hatte erreichen können, den Gesang der Gemeinden mit den schwierigsten Leistungen der contrapunktischen Kunst in ein solches Verhältniß zu bringen, daß diese nicht von den Kunstgelehrten allein zu durchschauern wären, und nur für sie von Werth bleiben dürften.

Noch in demselben Jahre erschien ein zweiter Theil dieses Werkes in demselben Verlage, durch die Widmung vom 29ten September 1645 dem Obristlieutenant im Arnheimschen Regiment zu Fuß, Georg Heinrich von Bischoffheim zugeeignet. Hier zum erstenmale gesellt sich Hammerschmidt durchweg einem geistlichen Dichter, dem damals seit sechs Jahren heimgegangenen, gefeierten Dpiß,

\*) S. Beispiel Nr. 112.

in zwölf Sätzen einzelne Theile aus dessen hohem Liede betonend: ihrer fünf zweistimmig für Sopran und Tenor, deren sieben einstimmig, und zwar 4 für eine Sopran-, 3 für eine Tenorstimme, alle durch 2 Geigen und Baß begleitet, mit Ausnahme eines einzigen, wo den begleitenden Geigen noch eine Flöte hinzutritt. Hier werden nun strophische Gedichte behandelt, und dadurch bildet die Behandlung sich nothwendig in die Arienform hinein. Gewöhnlich beginnt ein einleitendes Tonspiel; in den Sätzen für 2 Stimmen wechseln dann begleiteter und unbegleiteter Einzelgesang mit kurzen Symphonieen, und ein begleitetes Duett schließt das Ganze. Die Form des Gespräches wird nicht immer durch die betonten Gedichte gewährt, sie ist oft eine rein tonkünstlerische, an melodischen Zügen sich gestaltende. In dem einleitenden, und die einzelnen Sätze durchwebenden Tonspiele antwortet ein Instrument, nachahmend oder wiederholend, den vorangehenden Wendungen des andern; in dem Einzelgesange leitet ein Gespräch solcher Art sich ein zwischen der Singstimme und den Instrumenten, und werden nun zwei Singstimmen einander verbunden, so führen sie es fort, während auch die Begleitung daran theilnimmt. Angehängt sind diesen 12 Sätzen aus dem hohen Liede noch drei, ausdrücklich mit der Benennung „Aria“ bezeichnete: einer für einen Tenor durch 2 Geigen und Baß begleitet, ein anderer für zwei Soprane mit gleicher Begleitung, ein dritter unbegleiteter für zwei Soprane und Baß. Im Style sind diese Sätze von den übrigen kaum unterschieden: jene sind eine Verkettung mehrerer arienhafter, durch Tonspiel eingeleiteter und damit durchwobener Sätze, während uns in diesen nur ein einziger Satz solcher Art begegnet. Es finden sich hier die ersten Keime jener Behandlungsweise, welche der Meister späterhin mit großer Vorliebe wählte, worin er vor Allen sich auszeichnete, die ihm die allgemeinste Gunst gewann.

Diesem Werke, das auf kurze Zeit die Reihe der einzelnen Theile von Hammerschmidts Musikalischen Andachten unterbrach, schloß sich nun, im folgenden Jahre (1646) der Vierte Theil dieser Sammlung an. Der Meister gab ihn wiederum dem früheren Drucker zu Freiberg in Verlag, und widmete ihn laut Zueignung vom 1. Mai 1646 „den Edlen, Hoch-Ehrenvesten auch Mannhaften Herrn Moriz Schwaben und Christian Reichbroden, Churfürstlicher Durchlaucht zu Sachsen wohlbestallten geheimbden Kriegeß Secretarien.“ Hier erhalten wir nun auch sein Bildniß in ganz artigem Kupferstiche: an dem gescheitelten, wohlgelockten, von beiden Seiten auf einen Spitzentragen herabwallenden Haare, dem zierlich in die Höhe gestuhten Knebelbart, dem modisch aufgeschnittenen Wamse erkennen wir Sorgfalt für seine äußere Erscheinung, und mehr lebenslustig als ernst blickt er aus seinen Augen hervor. Unter dieses Bild hat August Buchner, Professor zu Wittenberg, ein damahls als Lehrer der Dichtkunst in allgemeinem Ansehen stehender Mann, eine Unterschrift, (zugleich ein Lobgedicht) gesetzt, die, nachdem sie es gerühmt, damit schließt:

Doch sähest du zugleich das was die Finger rühret  
und höretest sein Spiel, nun er ein Lied richt' ein,  
Du sprächst: was für Gewalt nur Sinn und Herz entführet?  
Dies ist nicht Menschen Thun, Apollo wird es seyn!

Wir sehen, schon damahls stand der Meister in hoher Achtung, bedeutende Mitlebende bewarben sich um ihn, drückten ihm ihre Bewunderung aus. Buchner erscheint hier zum zweitenmale schon als sein Lobredner: bereits zu dem zweiten Theile seiner „Gespräche“ hatte er ihm in preisenden Zeilen Glück gewünscht. Hier gesellt sich ihm noch ein zweiter Dichter zu gleichem Endzweck mit sieben Strophen, der Leipziger Bürgermeister Christian Brehme; und, gleich Buchner zum zweitenmale, der Bittauer Rektor

Christian Reimann, einer seiner näheren Freunde wie es scheint. Hammerschmidt bezeichnet selber dieses Werk mit dem Namen: „Geistlicher Motetten und Concerten.“ Er drückt sich darüber in dem Vorworte „an den Music liebhabenden Leser“ folgendermaßen aus: Alle Künste, und mit ihnen die Musik, seyen heut zu Tage höchst gestiegen, und man höre nun über diese die abweichendsten Urtheile. Einigen beliebten nur die Concerten, sie zögen dieselben den Motetten vor; Andere hörten viel lieber ein vollstimmiges Motett, und verwürfen die Concerte gänzlich. „Ob nun wohl — fährt er fort — meines Erachtens die Concerten billigt höchst zu loben, allbiweil nicht allein in denselben durch deutlich und rein aussprechende Sängere der Text besser zu vernehmen ist, sondern auch ihre Lieblichkeit bei den Zuhörern eine sonderliche Andacht zu erwecken pfleget; so ist es doch hiemit also bewandt, daß derselben Anmuth nicht wenig benommen werde, wenn man sie mit untüchtigen Sängern bestellet, und meint, als müsse ein wohlgeleitetes Concert allezeit lieblich klingen, wenn es nur an sich selbst gut, die Sängere aber beschaffen seyn möchten wie sie wollten; welches aber so denn mehr ein Gespötte, als eine behagliche Musik abgiebet, und verursacht, daß vollstimmige Motetten, als in denen dergleichen Mängel nicht so bald gemerket werden, die Concerten auf solchen Fall weit übertreffen, und also keinesweges zu verachten sind. Weil aber auch des Guten zu viel werden kann, und die Natur vielmehr durch die Abwechslung belustigt wird, als bin ich bewogen worden, hiemit dem Kunst- und Musik-liebenden Leser, nicht allein zur Abwechslung mit unterschiedenen Arten an die Hand zu gehen, sondern auch wie solche füglich anzustellen, nothwendig mit wenigem zu erinnern.“ — Es folgen nun Vorschriften für den Vortrag dieser Gesänge, nicht für die der Musik Wohlerfahrenen, die, nachdem sie einen Gesang ein- oder zweimal versucht hätten, ihm in der Kirche seine gehörige Zierde und Anmuth zu geben wüßten, sondern für die Unerfahrenen. Diese Vorschriften lassen sich kurz dahin zusammenfassen: Vor Allem wird ein langsamer Takt empfohlen — wie wir hinzufügen, wegen der damals noch nicht allgemeinen, und oft mißdeuteten Schreibart in Vierteln und Achteln. Die Symphonieen und die Begleitung könne man weglassen, wo man keine Instrumente habe, nur Nr. 15 ausgenommen, — einen Gesang für Tenor und Bass, mit Begleitung von 2 Zinken und drei Posaunen. Seien aber Instrumentenspieler vorhanden, so könnten diese die Capelle verstärken — die Hülfschöre für voller zu besetzende, dem Einzelgesange zur Abwechslung gegenüber gestellte Sätze. Die concertirenden, oder wie sie auch damals hießen, die Favoritstimmen, könne man in einiger Entfernung von den vollen Chören (Capellen) aufstellen, „doch nicht so gar weit, wie etliche im Gebrauch haben, welches eines jedwedern Bescheidenheit anheim gestellet wird. So wird auch ein jeder die Gelegenheit des Orts in Acht zu nehmen wissen, und sonderlich darnach trachten, daß nicht eine stumme Andacht verursacht, sondern vor allen Dingen der Text klar und deutlich ausgesprochen und vernommen werde; inmaßen denn an ehelichen vornehmen Orten man nach Gelegenheit des Gesanges, solchen, um die Wort besser zu vernehmen, mitten in der Kirche bei einem Regal anzustellen pfleget.“ Die Stadt Zittau, heißt es dann ferner, sei „bei der Kirchenmusik Trompeten und Heerpauken zu gebrauchen privilegiert worden.“ Er, der Meister, habe also Einiges gesagt, wobei sie angewendet würden. Man könne aber, wo der Gebrauch jener Instrumente in der Kirche nicht üblich sei, sie mit zwei Zinken vertauschen, oder sie auch gar auslassen. Endlich werde ein bescheidener Organist zu den Concerten nicht all zu starke Register ziehen, auch nicht allezeit volle Griffe thun, sondern lieber das Fundament mit einer Bassgeige oder Posaune bestärken lassen, auch in Allem sich also mäßigen, „damit sonderlich der Text, um den es vornehmlich zu thun, deutlich könne vernommen

werden.“ Diese Anweisungen schließt dann der Meister mit den Worten: „diese wohlgemeinte Arbeit ist allein dahin gerichtet, Gott und denen der Musik Zugethanen nach Vermögen zu dienen. Im Übrigen wird Niemand nichts vorgeschrieben, der Taktler aber am wenigsten geachtet, sondern vielmehr gebeten, daß er hieran sein Geld spare, und sich mit dem, was er besser machen kann, so lang' es ihm beliebt, behelfe.“

Der Tonsätze in diesem Werke sind 40; 4 zu 5 Stimmen; 8 zu deren 6; fünf zu 7; 15 zu acht; 3 zu neun; 2 zu zehn, und 3 zu 12 Stimmen. Die angewendeten Instrumente — Geigen, Trompeten, Posaunen — können überall nach Belieben weggelassen werden, mit Ausnahme von Nr. 15, wie es auch der Meister selbst in seinem Vorworte bemerkt hat. In vielen wechseln einzelne Stimmen — sei es eine allein, oder ihrer zwei, drei, vier — mit vollen Chören, oder auch diese mit andern solcher Art; auch jene einander, allmählich leiser, einfach und doppelt, nachhallenden Chöre — Echos — mangeln nicht. Die meisten dieser Sätze behandeln Bibelstellen; doch werden mit diesen nun auch geistliche Lieder und deren Melodien in Verbindung gebracht zu Gesprächen, wie deren die beiden Theile des zuletzt besprochenen Werkes enthalten. So finden wir hier eines dieser Art zu fünf Stimmen. Eine Bassstimme ist zuerst 4 einzelnen Stimmen — 2 Sopranen, einem Alt und Tenor — entgegengesetzt, ein fünfstimmiger voller Chor schließt das Ganze. Von der tiefsten Stimme erörtn die Worte, als rede sie Christus zu der Gemeinde: „Mir hast du Arbeit gemacht mit deinen Sünden, und hast mir Mühe gemacht mit deinen Missethaten.“ Nun fallen die vier Einzelftimmen ein, mit der Weise des Liebes: „Christus der uns selig macht“, zu dessen letzter Strophe:

D hilf Christe, Gottes Sohn,  
Durch dein bitter Leiden,

und dazwischen, auch hineintönend, vernehmen wir die schon erwähnten Worte, und die folgenden, während einzelne der höheren Stimmen, paarweise vereint, die helleren so den tieferen entgegengesetzt, erklingen: „Siehe ich tilge alle deine Übertretung, und gedenke deiner Sünde nicht“, bis endlich in deren Schluß der volle Chor hineinruft:

D hilf Christe, Gottes Sohn \*),  
Durch dein bitter Leiden,  
Daß wir dir stets unterthan  
All' Untugend meiden;  
Deinen Tod und sein' Ursach  
Fruchtbarlich bedenken,  
Dafür, wiewohl arm und schwach,  
Dir Dankopfer schenken.

Die redegemäße, nachdrückliche Betonung der durch die Bassstimme zu einem Grundbasse vorgetragenen Worte; ihr Gegensatz zu dem harmonischen Gesange der Einzelftimmen, deren leises Hinschweben im Gebet, über den Verheißungen und Ermahnungen, die aus der Tiefe herauf zu ihnen erklingen, bis der volle Chor die unveränderte, unzertrennte alte Kirchenweise hören läßt, die, der Oberstimme zugetheilt, nur zuweilen von der zweiten überschritten wird; alles dieses gewährt ein lebendiges, würdiges Bild. Ein

\*) Beispiel Nr. 113.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

ähnliches Gespräch, hier der Frauen am Grabe des Erlösers mit den tröstenden, verkündenden Engeln, die sie dort antreffen (Wer wälzet uns den Stein hinweg u.), geht aus in das Auferstehungslied: Surrexit Christus hodie (Erstanden ist der Herr Christ) Nr. 7; es ist mit zwei Zinken und Posaunen begleitet, die aber ohne Gefährdung der Harmonie wegbleiben dürfen. In Nr. 34 wechselt in dem Liede „Verleih uns Frieden gnädiglich“ der Einzelgesang des Soprans, Tenors und Basses mit einem sechsstimmigen Capellchor: wechselnde Chöre treten auf in dem Sage Nr. 21, der die Melodie des Liedes: „Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt“ achtstimmig behandelt. Der folgende 22ste Satz hat den 7ten Vers des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ zum Gegenstande: „Wie bin ich doch so herzlich froh.“ Ein Chor von hohen und einer von tiefen Stimmen treten hier gegenüber: 2 Soprane, Alt und Tenor in jenem, zwei Tenore und Bässe in diesem. Der höhere beginnt, der tiefere wechselt mit ihm, greift in ihn ein, beide meist, indem sie Ton gegen Ton stellen, selten eine Nachahmung in schnellem Vorübergehen einfliegend; nur bei der letzten Zeile

Deiner wart' ich mit Verlangen,

bilden die Oberstimme des höheren, dann die Grundstimme des tieferen Chores, ihr nachfolgend der Tenor, und zuletzt wieder die Oberstimme des höheren, einen festen Gesang, zu dem, lebhafter bewegt, einander nachahmend, die anderen Stimmen erklingen. Die Grundmelodie wird durch das Ganze hin vollständig gehört, aber nicht unzertrennt; die Chöre wiederholen gegen einander einzelne Züge derselben in mannichfacher Versetzung, auch wohl mit harter und weicher Tonart wechselnd. Der Satz Nr. 24 endlich enthält eine Arie — wie der Meister selber sie nennt — für das Weihnachtsfest, auf ein Lied des Rektor Keimann:

Freuet euch ihr Christen alle \*),

Freue sich wer immer kann. u.

Das Ganze beginnt mit einem sechsstimmigen Halleluja, und nach diesem tritt, von Tenoren und einem Basse vorgetragen, die erste und zweite Strophe des Liedes ein, in deren Schluß ein fünfstimmiger, voller Chor — 2 Soprane, Alt, ein hoher Tenor, Bass — die Worte hineinruft:

Freude, Freude über Freude,

Christus wehret allem Leide!

Wonne, Wonne über Wonne,

Jesus ist die Gnadensonne!

Mit der 3ten und 4ten Strophe beginnt ein Wechsel zwischen dem tieferen Chore von 3 Einzelstimmen, und dem höheren, vollen, theils auch Eingreifen beider ineinander; jene 4 Zeilen des letzten erscheinen aber, wie am Schlusse der ersten beiden Strophen, so auch an dem dieser letzten zwei, und das beginnende Halleluja endet dann das Ganze. Die angenehme Weise dieses Liedes, in dem beschriebenen Wechsel zweier Chöre frisch und belebt ertönend, fand so großen Beifall, daß sie aus dem geistlichen Kunstgesange zuletzt überging in den allgemeinen Kirchengesang, freilich nun von demjenigen entkleidet, was sie in jenem so wirkungsvoll erscheinen ließ. Hier fand dasjenige nicht statt, was diesen Übergang bei Eccards Festliedern verhinderte, des allgemeinen Anklanges ungeachtet, den sie fanden. Diesen fand ihre kunstreiche, lebendige Gliederung dabei entgegen. Das in allen seinen kleinsten

\*) Beispiel Nr. 114.

Theilen selbständig Ausgestaltete, und dabei dennoch so fest in ein Ganzes Verschmolzene konnte nicht wieder zertrennt werden, ohne sein tiefstes Leben zu gefährden, ja es beruhte so sehr in sich selbst, daß auch nicht einmahl die Möglichkeit, es antasten zu können, vorhanden schien. Bei Hammerschmidt dagegen erscheint alles nur massenhaft, und der Gesamtwirkung ist ohne Bedenken das selbständige Leben des Einzelnen aufgeopfert; die begleitende Stimme muß nicht selten lange Zeit auf demselben Tone verweilen, nur dienend und untergeordnet im Zusammenflange sich verlierend, wenn sie auch zu seiner Fülle und Vollständigkeit nothwendig ist. So vermochte man denn auch das vorzugsweise Singende — die Hauptmelodie — von dem nur Klingenden — der Begleitung — zu trennen, und als ein Abgesondertes zu ergreifen; der Reiz des Wechsels zwischen Hohem und Tiefem, sanfterem Gesange der einzelnen, kräftigerem der zu vollem Chöre vereinten Stimmen, erschien endlich nur als ein äußerlich angelegter Schmuck, dessen der eigentliche Kern des Ganzen nicht bedürfe. Man schied den Sänger von dem Seher, und spätere Meister hielten sich berechtigt, zu jenem auf anders auslegende Weise in Verhältniß zu treten; deshalb nur, weil der Verein beider Gaben in dem Meister hier mindestens nicht im tiefsten Sinne ein organischer gewesen war.

Wir knüpfen hieran weitere Betrachtungen, wenn wir das künstlerische Streben unseres Meisters während seiner bildungskräftigen Jahre in ein Gesamtbild werden zusammenfassen können. Gegenwärtig wenden wir uns zu dem fünften Theile seiner musikalischen Andachten, der unter der Benennung „Chor-Musik“ im Jahre 1653 bei Samuel Scheibe zu Leipzig ans Licht trat. Gewidmet ist er durch die Zugschrift vom 19ten October 1652 dem Bürgermeister von Zittau, Christian von Harting auf Hbrnig, und Caspar Hartmann auf Ragendorf, Vornehmen des Rathes daselbst. Es liegt ein Zeitraum von 7 Jahren zwischen diesem und dem vorangehenden Theile, und es scheint, daß tadelnde Urtheile über denselben, ja, des Meisters Hervorbringungen überhaupt, diesen unwillig gemacht, und ihm die Fortsetzung verleidet hatten. Schon in früheren Vorworten finden wir einen Anflug von Verdrießlichkeit darüber, hier jedoch bricht sie laut und deutlich hervor. Hören wir ihn selber, wie er in seinem Vorworte an den „günstigen und wohlgeneigten Musikliebhaber“ sich darüber ausdrückt. „Dir ist neben mir bewußt, (sagt er) welchergestalt über einem jeden Werke, wie vollkommen auch in dieser Welt dasselbe jemahls seyn kann, sich unterschiedliche Köpfe finden, die theils aus Spitzfindigkeit und Mißgunst, daß sie einem ehrlichen Gemüthe seinen gebührenden Dank nicht gerne überlassen, meistens aber aus vergebener Hoffahrt und grober Unwissenheit, ihre passionirte und unterschiedliche ungereimte Urtheile ergehen zu lassen pflegen, daher ich, wenn ich vor dergleichen Pöbels Einbildung mich befürchtete, mit diesem fünften Theile meiner Musikalischen Arbeit wohl in meiner Zittau und zu Hause bleiben können. Wollte aber einem und dem andern dieses oder jenes nicht gefallen, jenes zu sauer und dieses zu süße vorkommen, der wisse, daß weil unterschiedene genera der Sätzungen in der Music seynd, mir dieses oder jenes (womit ich auf den meisten Theil der Sänger ziele) also beliebt. — Weils dann zu spüren, daß in dieser Art meines fünften Theiles die vornehmsten Italienschen und teutschen Componisten ihre Meisterstücke mit lieblichen Inventionen, Fugen und Contra-Fugen rühmlich erwiesen, und mir des hochberühmten Schüzen Meinung in seiner Chor-Musik an den Leser wohl gefallen, auch mein anderer Theil der Madrigalien, — der 2te Theil der musikalischen Andachten — fast dieser Art, also beliebt worden, daß er aufs Neue aufgelegt ist; hab' ich, als der Geringsten einer in der Musik, dem günstigen Liebhaber zu gefallen, diesen Theil auch dahin einrichten wollen, mit Bitte, so du anders ein aufrichtig Gemüthe in dir hast, du wollest

nicht eher davon urtheilen, biß du sie recht gehört, und in der Partitur oder Tabulatur meine Meinung gesehen hast ic.“ — Es scheint fast, als habe, aus Besorgniß vor ungünstigen, mißwollenden Urtheilen, Hammerschmidt sich hier mit den Zeugnissen besonders gewichtiger Männer versehen, sie als einen Schuß seinen Neidern entgegenhalten wollen. Denn drei der herkömmlichen Lobgedichte, deren 4 dem Werke vorangedruckt sind, rühren von Solchen her, die man damahls als die Ersten in ihrer Kunst nannte: von dem hochberühmten Heinrich Schütz, dem gekrönten Dichter und fruchtbaren geistlichen Liedersänger Johann Rist, Prediger zu Wedel an der Elbe, dem Bibliothekar und Hofdichter David Schirmer zu Dresden. Wir übergehen das Sonett des letzten, und theilen die andern Lieder stellenweise mit. Schütz sagt, wohlwollend und mit besonnener Mäßigung, wie sie dem schon alternden Meister geziemet:

Fahrt fort als wie ihr thut, der Weg ist schon getroffen,  
Die Bahn ist aufgesperrt, ihr habt den Zweck erblickt.  
Es wird inskünftige mehr von Euch noch seyn zu hoffen,  
Weil ihr schon allbereit so manchen Geist erquickt.  
Wer dieses nimbt in Acht, der wird nach vielen Zeiten  
Bekleiben, wenn die Welt auch schon zu Trümmern geht,  
Und ihm in der Music ein wahres Lob bereiten,  
Denn dieses ist der Grund, darauf das Ander' steht.

Lebhafter, lobpreisender, drückt der rüstige Rist sich aus. Er hatte ein Jahr zuvor, für den 2ten Theil (das sogenannte „sonderbare Buch“) seiner „neuen himmlischen Lieder“, der Lob- und Danklieder in sich begriff, die Hülfe unseres Meisters in Anspruch genommen, seine Bereitwilligkeit, ihm mit Melodien für dieselben gefällig zu seyn, in der Vorrede dieses Werkes höchlich gepriesen, ihn dabei den „Sittavier Amphion“ genannt; wenige Jahre später sollte er ihn bei einem andern seiner zahlreichen geistlichen Liederbücher als Sänger sich gefallen, ihn da als den „deutschen Orpheus“ preisen. Er beginnt hier mit der Freude darüber, daß des Krieges Grausen sich verliere, der Friede wiedergekehrt sei, daß man die süßen Orgelwerke und andere Instrumente in den Gotteshäusern wieder ertönen lasse, so daß ein Herz, das himmlisch sei, oft vor Freude brenne, daß die Seele Muth gewinne, ihr Kreuz geduldig zu tragen. Dann fährt er fort:

Aus Vielen die wir zwar von solchen Künstlern kennen  
Muß Herren H a m m e r s c h m i d t zum erstenmahl ich nennen,  
Den hochbegabten S c h m i d t, der nicht ein hartes Stahl,  
Nicht Kupfer, Zinn und Blei, nicht Münzen ohne Zahl,  
Nicht Silber oder Gold mit einem eisern' H a m m e r  
Der Welt zum Besten schlägt; nein, der in Pallas Kammer  
Sich übet Nacht und Tag, und zwar mit solcher Lust,  
Daß mir nächst Gottes Wort kein edler' Schatz bewußt.  
O theurer Hammerschmidt, du schmiedest theure Sachen,  
Welch' oft mein traurig Herz so frisch und feurig machen,  
Daß wenn ich deine Stüd' anhören mag, alsdann  
Der Seelen Traurigkeit gar leicht bezwingen kann.  
Wie klingt es doch so schön, wenn eine Seele klaget,

In deinen Liedern, ja, für großen Angsten jaget,  
 Und Gott drauf reichen Trost spricht gnädigst in ihr Herz,  
 So kehret sich ihr Leid, so wendet sich ihr Schmerz.  
 Wer sollte dich, mein Freund, um solche Kunst nicht lieben?  
 Du hast mir tausendmahl die Thränen ausgetrieben,  
 Und wiedrum tausendmahl durch Wort' und Weis' erquickt,  
 So hab' ich im Gesang' auch Gottes Güt' erblickt 1c.

Und ferner:

D rechter Schaum der Welt! o Tadler ohne Sinnen,  
 Was meinet ihr doch wohl durch Mißgunst zu gewinnen?  
 Seht, unser Hammerschmidt, der Orpheus dieser Zeit,  
 Wird leben, Euch zum Trost nun, und in Ewigkeit! 1c.

Zulezt:

Innimmstest zweifle nicht, ich werde seyn und bleiben  
 Dein hochverbundner Rist; dein Lob will ich beschreiben  
 So lang' ich Rüstig bin, bis wir, wenn diß geschehn,  
 In Gottes Freudenreich einander werden sehn.

Der Herausgabe des Werks ging dieses Gedicht bereits einige Jahre voran; es ist geschrieben zu Webel an der Elbe am 4ten Tage des Christmondes im Jahre 1651, und mag wohl ein zierliches Dankschreiben ursprünglich gewesen seyn für die Melodien zu den neuen himmlischen Liedern, dessen Hammerschmidt sich hier, als seinem Zwecke willkommen, bediente. Enthält es auch in seiner ersten Anrede einige Witzgeleien im Geschmacke der Zeit, so ist doch Vieles richtig Gefühlte, und wohl Ausgedrückte darin, und immer zeichnet es sich vor der großen Schaar ähnlicher aus, die kaum einen andern Namen als den der Reimerien verdienen.

Daß die 31 Lonsätze, welche dieser 5te Theil in sich begreift, „auf Madrigal-Manier“ gesetzt sind, hat uns der Meister in seinem mitgetheilten Vorworte bereits selber gesagt. Ihrer 27 sind zu 5, die übrigen 4 zu sechs Stimmen, und wiederum sind es zum größten Theile Bibelsprüche, die wir hier behandelt finden, auch einige lateinische geistliche Texte späterer Zeit, oder Übertragungen derselben in das Deutsche. Auf liebhafteste Texte sind nur ihrer drei gearbeitet: zwei auf Verse geistlicher Lieder und ihre kirchlichen Melodien. Der erste auf eine kurze Umschreibung von dem Gebete des Herrn, nach der Melodie des Liedes: „Herr Christ, der einig' Gottes Sohn“ zu singen:

D Vater aller Frommen \*),  
 Geheiligt werde dein Nam'!  
 Laß dein Reich zu uns kommen,  
 Dein Wille der mach' uns zahn.  
 Gib Brot, vergieb die Sünde,  
 Kein Arges das Herz empfinde,  
 Laß' uns aus aller Noth.

---

\*) Beispiel Nr. 115.



Bald zwei-, bald drei-, bald fünfstimmig, von allen mitwirkenden Stimmen vorgetragen, erscheint die Grundweise; unverändert in ihren rein melodischen Zügen, allein des bezeichnenden rhythmischen Wechsels entkleidet, und ganz auf den graden Takt zurückgeführt. Meist sind es die 3 tieferen Stimmen, welche sie vortragen, doch geht sie auch in die beiden höheren über, denen sich zuweilen eine der tieferen gesellt; erklingt sie vollstimmig, so ist sie allezeit der höchsten zugetheilt. Die übrigen zwei oder drei Stimmen lassen die Liebesworte in freier, lebhafter Betonung hören; bald denen vereint, die den Choralgesang führen, bald sie durch Zwischensätze unterbrechend, und so in zwiefachem Sinne einen Gegensatz zu ihnen bildend, wodurch dem Ganzen das Gepräge des Madrigalischen gegeben wird. In ähnlichem Sinne ist die Weise des Liebes: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ“ zu dessen fünftem Verse behandelt:

Ich lieg' im Streit und widerstreb',  
Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen;  
An deiner Gnad' allein ich kleb,  
Du kannst mich stärker machen!  
Kommt nun Anfechtung her, so wehr,  
Daß sie mich nicht umstoße,  
Du kannst maßen  
Daß mirs nicht bring Gefahr,  
Ich weiß du wirsts nicht lassen.

In diesem sechsstimmigen Gesange erscheint die Grundmelodie, mit einer einzigen Ausnahme, wo die beiden Oberstimmen sie 2stimmig führen, allezeit nur in einer einzigen Stimme, meist in einer von den drei höheren, ein einzigemahl im ersten Tenore. Hier treten zwei Motive im Gegensatz gegen sie: ein laut ausstöhnender Ruf: „D hilf Herr Christ“, den zumeist die Oberstimmen in hellerem Klange nachdrücklich erschallen lassen, gegen das Ende erst auch die tieferen ihnen nachahmen; und eine Art Geflüsters oder Gemurmels — wir nennen es so, weil es gewöhnlich auf denselben Tönen, sie gleichen Maaßes rasch anschlagend, verweilt, — mit dem die tieferen Stimmen in den Gesang der übrigen hineintönen. Die kirchliche Weise erklingt aber nicht als stätiger, fester Gesang ohne Unterbrechung fort: sie wird oft durch die ihr gegenüberstehenden Motive längere Zeit verdrängt, vornehmlich als gegen den Schluß die höheren Stimmen zu dem Bitttruf der tieferen, rasch und dringend, doch nicht murmelnd oder flüsternd wie jene Anfangs, sondern in bestimmt redegemäßer Betonung der Worte, sich hören lassen. Erst der Schluß des Ganzen vereint alle Stimmen zu nachdrücklichem vollstimmigem Vortrage der letzten Melodiezeile. In beiden Behandlungen bekannter geistlicher Weisen ist weniger die Kunst der Stimmenverflechtung, die Bedeutsamkeit, Tiefe oder Fülle der Harmonie zu rühmen, als jenes Sinnreiche in der Anordnung, jene Wirksamkeit der einander hervorhebenden Gegensätze, die man aus der bloßen Betrachtung der einzelnen Stimmen allerdings nicht erkennen, noch, ohne das Ganze aus ihnen zusammengestellt zu haben, bei dem ersten Vortrage des Meisters Meinung richtig treffen wird: weshalb er denn auch Wohlmeinende mit Grund auf die Tabulatur verweist, ehe man über ihn urtheile, und einen Maaßstab an seine Hervorbringungen lege, der, wie die Aufgabe von ihm einmahl gefaßt worden sei, nicht der richtige seyn könne. — Der 3te liebhafteste Satz, den der Meister selber als „Aria“ bezeichnet, behandelt folgende Zeilen:

Wie kann und soll ich dich, Herr Jesu, gnugsam preisen,  
Du pflegest mich mit dir im Abendmahl zu speisen,

Du stößest mir dein Blut in mein betrübtes Herz  
Und linderst mir dadurch der Seelen großen Schmerz.

Du hast die schwere Schuld der Sünden ganz verziehen,  
Du hast Bußfertigkeit in Andacht mir verliehen,  
Mit Glauben hast du mich erleuchtet und geschmückt,  
Und mein' geängste Seel' und Herz in mir erquickt.

O Jesu liebster Schatz, o meines Lebens Leben,  
Der du dich selbstest mir zu eigen hast gegeben,  
O Jesu bleib in mir, o Jesu bleibe mein,  
Und laß auch mich in, mit, und bei dir ewig seyn.

Diese zwölf Zeilen theilt der Meister in drei, verschieden betonte Strophen. Die beiden ersten Zeilen bilden einen, durch ungeraden Takt, und vollen Chorgesang von dem übrigen unterschiedenen Eingang, der, wie er das Ganze eröffnet, nach den nächsten zwei, und den darauf folgenden 4 Zeilen als Zwischensatz wiederkehrt, und so die einzelnen Strophen auseinanderhält. In diesen treten nun fast durchaus Stimmenpaare in leichten Nachahmungen einander gegenüber, auch wohl eine einzelne Stimme diesen Paaren, oder deren drei einem von ihnen; Einzelnes ist durch 4- und fünfstimmigen Gesang vor dem übrigen hervorgehoben. Diese durchaus verständliche, durch sprachgemäße Betonung und angenehme Melodie eingängliche und gefällige Anlage gewann ohne Zweifel solchen Sätzen den großen Beifall, den sie bei der Mehrzahl der Hörer fanden; weniger freilich bei den eigentlich Musikgelehrten, denen eine solche Anlage zu durchsichtig erschien, oder den Sängern, die dabei für ihre Kehlertigkeit keinen Raum fanden, weil die durchgängige Verständlichkeit des Wortes ein Hauptziel war, nach dem der Meister strebte, die er auch, wie wir gesehen haben, in den meisten seiner Vorreden den Sängern als Richtschnur vorschrieb.

Diesem fünften Theile der Musikalischen Andachten, oder der Chormusik, folgten, schon am Schlusse der Vorrede desselben verheißen, in zwei Theilen die Musikalischen Gespräche über die (Sonntags- und Fest-) Evangelia, in den Jahren 1655 und 1656, beide zu Dresden von Christian Berg verlegt. Der erste umfaßt die Evangelia vom ersten Adventsontage bis zum Pfingstmontag, der 2te die für das Dreieinigkeitsfest, die Trinitatissonntage, und die dazwischen fallenden Feste der Heimsuchung, Johannis und Michaelis vorgeschriebenen; beide stellen also einen vollständigen Kirchenjahrgang dar, der dem sonn- und festtäglichen Gottesdienste sich bestimmt anschließt. Der Tonsätze des ersten Theiles sind 30, alle mit Instrumenten begleitet, bis auf deren sechs (Nr. 2. 3. 4. 12. 17. 18). Die Begleitung, nach der jedesmaligen Bestimmung der einzelnen Gesänge, besteht aus Clarinen, Posaunen, Geigen, Violon, die einzeln, oder auch vereint, angewendet werden; bei Nr. 29 finden neben 5 Stimmen sich noch zwei Flöten vorgeschrieben. Gespräche heißen diese Tonsätze, weil Sprüche des alten Testaments, zuweilen des neuen, seltener Lieder, den Verkündigungen des Evangelii antworten; geschieht dies letzte, so haben die angewendeten Verse nicht immer die kirchliche Melodie ihres Liedes. So erscheint in dem Weihnachtsgesange (Nr. 5) „Ihr lieben Hirten“ zwar der 7te Vers des Liedes „Vom Himmel hoch da komm ich her“: „Merck auf mein Herz und sieh dort hin, was liegt da in dem Krippel“ allein mit einer fremden Weise; so auch bei dem Ostergesange: „Wer wälzet uns den Stein ic.“, in gleicher Art das Lied: „Christ ist erstanden.“ In dem 2ten Theile, der, wenn er auch nach der Zahlenbezeich-

nung 31 Konfäße umfaßt, doch nur deren 29 enthält, weil Nr. 18 auf Nr. 10, Nr. 21 auf Nr. 16 zurückweist, kommen antwortende Choralstüce öfter vor. So bei dem Evangelium für den 7ten Sonntag nach Trinitatis, wo die Jünger fragen: „Woher nehmen wir Brod hier in der Wüsten, daß wir sie sättigen“; hier finden wir das Lied: „O Vater aller Frommen“ mit der Weise: Herr Christ der einig' Gottes Sohn, die auf ähnliche Art behandelt ist als in der Chormusik; und in gleicher Weise antwortet in Nr. 31 (dem Evangelium von den klugen und thörichten Jungfrauen für den 27sten Trinitatissonntag) den Worten des Herrn: „Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde, in welcher des Menschen Sohn kommen wird“ der 7te Vers des Liedes „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ mit dessen Melodie:

Wie bin ich doch so herzlich froh,  
daß mein Schatz ist das A und O  
Der Anfang und das Ende ic.

In dem Evangelium für den 25sten Trinitatissonntag dagegen ist es anders: wir beschreiben den ganzen Bau und die Anordnung dieses Konfäßes, weil man danach von der allgemeinen Einrichtung der übrigen sich einen Begriff machen kann. Zwei Posaunen leiten das Ganze ein: zwei Flöten klingen ihnen nach, sobald der Gesang mit dem Motiv des Vorspiels eingetreten ist: dann tönen beiderlei Instrumente, unterbrechend, begleitend, zuletzt vereint, in diesen hinein. Die Worte des Evangeliums sind einer einzelnen Bassstimme zugetheilt: sie beginnt mit Matth. 24, 21: „Es wird eine große Trübsal seyn als nicht gewesen ist“ und ihr antworten zwei einzelne Soprane, bloß von dem Basse begleitet, mit dem letzten (7ten) Verse des Liedes: „Es ist gewißlich an der Zeit“:

Herr Jesu Christ, du machst es lang'  
mit deinem jüngsten Tage ic.

Die Bassstimme tritt wieder ein, mit gleicher Begleitung wie zuvor, und mit denselben Worten, denen sie noch die folgenden hinzufügt:

„von Anfang der Welt bisher, und als auch nicht werden wird“;

sie läßt dieselben ein zweitemahl hören, und legt nun auf das Wort „große“ Trübsal durch 3mahlige Wiederholung einen besondern Nachdruck. Wieder erschallt jener zweistimmige Einzelgesang mit denselben Liedesworten, und gleicher, aber, wie das erstemahl, fremder, wahrscheinlich von dem Meister dazu erfundener Melodie. Abermahl8 ertönen dann die Worte des Evangelii im Basse: „Es wird eine große Trübsal seyn als nicht gewesen ist“; und von den Flöten nachgehallt, dann von den Posaunen begleitet, reiht sich ihnen die erste Hälfte des 2ten Verses an:

und wo diese Tage nicht würden verkürzt, so würde kein Mensch selig.

und mit einer andern, ernster und strenger gehaltenen Melodie ruft ein zweistimmiger Chor von Sopranen die schon zweimahl gehörten Liedesworte in sie hinein, ohne Begleitung. Hinter den Zeilen

Komm-doch, komm doch du Richter groß

Und mach uns in der Gnaden los

wiederholt die Bassstimme zu dem begleitenden, und ihr nachtönenden Schalle aller Instrumente die zuvor gehörte erste Vershälfte, und antwortet der dann eintretenden Wiederholung jener Liedzeilen, mit der folgenden zweiten

Aber um der Auserwählten willen werden die Tage verkürzt;

und dann erschallt in der zuletzt gehörten Melodie, zu fünf Singstimmen mit allen Instrumenten begleitet, in vollem Chorgefange der ganze oft erwähnte Liedvers, mit dem das Ganze schließt.

Bei einer Anlage, wie die beschriebene, die in den meisten dieser Tonsätze auf ähnliche Art wie-  
derkehrt, kann von kunstvoller, sinnreicher Verflechtung der Stimmen nicht wohl die Rede seyn, eben so  
wenig als von jenen Auszierungen der Melodie durch Sylbendehnungen, wie viele Sängers jener Zeit,  
den italienischen nachahmend, sie besonders liebten. Dem Worte vor Allem mußte volle Genüge ge-  
schehen, durch regelmäßige Betonung, durch deutlichen Vortrag, zumahl wo, wie in den meisten dieser  
Gesänge, das Schriftwort dem Schriftworte gegenübergestellt war, und nicht dem geistlichen Liede; die-  
ses auch, wenn es in solcher Verbindung auftrat, doch nicht immer von seiner bekannten, an die Worte  
leicht erinnernden Melodie begleitet war. Hammer Schmidt, es ist wahr, besaß darin ein großes Geschick,  
diesen durch die Aufgabe, wie er sie sich gestellt, bedingten Anforderungen zu genügen, und doch melo-  
disch und angenehm zu bleiben; er gewann sich dadurch viele Freunde und Verehrer, aber auch an Geg-  
nern fehlte es ihm nicht, die wir freilich weder namentlich zu nennen, noch von ihren Ansichten über ihn,  
ihren Ausstellungen gegen seine Werke, genauer zu berichten wissen, weil die Zeit, in der er lebte, schreib-  
seelig und wortreich wie sie auch seyn mochte, doch selten neue Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst  
schriftlich besprach, wie die unsere. Nur die Art, wie der Meister über Tadel, Reider, fortwährend sich  
äußert, läßt uns schließen, daß es Schmutz- und Kunstlosigkeit gewesen, die man ihm vorgeworfen:  
Schmutzlosigkeit wegen Mangels an zierlichen, melodischen Sylbendehnungen, Kunstlosigkeit, weil es  
seinem Sange an jener Schaufstellung contrapunktischer Kunst gebreche, durch welche Meister früherer Zeit  
geglänzt hatten. Mit ziemlicher Bestimmtheit deuten auf Vorwürfe dieser Art die Äußerungen des Meisters  
in dem Vorwort zu dem ersten Theile dieses Werkes. Er hat denselben (am 20. April 1655) Bürgermei-  
ster und Rathmannen der Stadt Görlitz gewidmet, und bietet ihn diesen seinen Gönnern dar als einen Be-  
weis, daß er mit dem ihm von Gott verliehenen Pfunde redlich zu rathen wisse, daß er überzeugt sei,  
nicht um seiner selbst willen allein da zu seyn, sondern auch um Andern mit seinen Gaben zu dienen, zu-  
mahl aber um mit denselben Gottes Ehre zu fördern. In diesem Sinne habe er bisher stets gestrebt, und  
es freue ihn seiner Gönner „geneigtes Gemüthe“ zu seinen Werken, und ihr Gefallen an denselben; hätten  
sie doch bei Einweihung der wiederhergestellten Kirche zum h. Geist in ihrer Stadt einen seiner Gesänge  
aufgeführt! Wie nun hier zu den ihm geneigt Gesinnten, so wendet er in dem Vorworte an „den gün-  
stigen Music-Liebhaber“ sich an diesen als Förderer seiner Arbeit durch gewissenhafte Ausführung, als  
Vertreter gegen Mißwollende. Er bittet ihn, da diese Evangelia im Laufe des Jahres nur einmahl in  
der Kirchen an Sonn- und Festtagen muscirt würden (könne man auch einige darunter öfter ge-  
brauchen), „sie zuvor hin durch Gebrauch eines langsamen Taktes wohl zu versuchen“; und insonder-  
heit (fährt er fort) möchten sowohl diejenigen Vocalisten, als die Instrumentalisten, welche bishero  
gewohnt, unterschiedener gemeiner und seltsamer Coloraturen, absonderlich bei der Final, sich zu ge-  
brauchen, freundlich belieben; diese seine Arbeit mit dergleichen Quinteliren oder vermeintem Coloriren,  
welches manchemahl dem Gehör also vorkomme, als wolle ein Fliegenkrieg daraus werden, nicht  
unannehmlich zu machen, und dadurch selbst zu schänden, sondern vielmehr bei den Noten, wie sie von  
ihm gesetzt seyen, zu verbleiben, auch selbst, so vocaliter, so instrumentaliter, wo es sich füge, mit einer  
lieblichen Trille zu zieren. Den wohlverfahrenen Musicis solle hiedurch nichts vorgeschrieben seyn.  
„Meister Klüglings, oder dem Tadel — hier lassen wir ihn mit seinen eignen Worten reden — recom-

menndire ich meine Chormusik, darinnen sich umhausehen, und sich zu bemühen, ob er etwas besseres erfinden, und ans offene Tageslicht bringen möchte oder könnte. Und so jemandem meine vorige Arbeit gegen der ighen neuen Manier oder Art nicht gefiele, der wisse, daß damals ich meine Intention auf die gebräuchliche Art der gemeinen Stadtsänger, welche ihren und unseren Gott dadurch nicht weniger, als igher Zeit die Künstlichsten, gelobet und gepriesen, gerichtet habe. Würde aber ein Anderer in diesen meinen Evangelien ehlische, nach dem heutigen stylo musico finden, die ihm auch nicht belieben möchten, so erwäge er doch nur und befrage seine übergroße Klugheit, ob er, ich, der oder jener, ein solches verrichten könnten, daß es allen und jeden Menschen in der Welt zugleich recht und gefällig seyn könnte!“ Er bittet endlich, Fehler und Irrthümer, die auch wohl durch ein Versehen des Correctors verursacht seyn könnten, zu übersehen, da nichts so vollkommen sei, daß nicht ein kleiner Irrthum „von diesem oder jenem naseweisen Magistro hätte daraus angeführt werden wollen 1c.“ — Diese letzte Bitte und Erinnerung wiederholt auch das Vorwort zum zweiten Theile, der von Bittau aus am Sonntage Jubilate 1656 Leonhard Frigischen „Churfürstl. Sächsischen bei der hochlöblichen Landeshauptmannschaft im Markgrathum Oberlausitz wohlverordnetem Sekretario“ gewidmet ist, als des Meisters brüderlich werthem, ihm treu und thätig wohlgewogenen Freunde, zu Bezeigung seines gegenliebenden Gemüthes und Wohlwollens. Außerdem enthält jenes Vorwort nichts Bemerkenswerthes, wie denn auch die ihm folgenden Gedichte des Rektor Petermann und Magister Lankisch gehaltlose Reimereien oder übertriebene Lobhudeleien sind, die wohl kaum geeignet gewesen seyn werden den Meister über Tadler und Reider zu trösten, obgleich, wie es scheint, er dergleichen gereimte Zeugnisse gewünscht haben mag, um jene zum Schweigen zu bringen. Eine Stelle nur in dem ersten dieser Gedichte erregt Aufmerksamkeit, weil sie auf ein Verhältniß zu einem nordischen Fürsten deutet, der begehrt hätte, Hammerschmidt an seinen Hof zu ziehen. Sie lautet:

Es hat wohl eh begehrt der Held im Nordenland  
Dich zwar zu hören nicht, das war ihm schon bekannt,  
Nein, sehen wollt er dich ihm näher an der Seiten  
Und mehr sein Königreich durch deine Kunst ausbreiten 1c.

Keines der übrigen, an Hammerschmidt gesendeten Gedichte, keine seiner Widmungen oder Vorreden giebt uns Aufschluß über diese Stelle. Wäre im Ernst von nordischen Königen darin die Rede, so würden nur Carl Gustav (X.) von Schweden, oder Christian der Vierte und Friedrich der Dritte von Dänemark gemeint seyn können; denn um 1632 als Gustav Adolph fiel, war Hammerschmidts Ruhm noch nicht so gegründet, daß dieser Fürst, zumahl in jener Zeit anderer Sorgen, sein hätte besonders gedenken können. Wollte man aber das Wort „Königreich“ nicht eben in streng wörtlicher, oder auch in prophetischer Bedeutung nehmen; so würden jene Zeilen am füglichsten auf den großen Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg passen, den wir auch sonst als Gönner und Freund der Tonkunst kennen.

Schon der Schluß des Vorwortes zu dem 2ten Theile der Gespräche über die Evangelien verkündet das Werk, mit dem wir uns nunmehr beschäftigen, und das im Jahre 1658 im Verlage Christian Berg's erschien, gedruckt in Bittau durch Zacharias Schneider. Es führt den Titel: „Fest-Buß- und Dank-Lieder, mit 5 Vocal Stimmen und 5 Instrumenten nach Beliebung, nebenst dem Basso Continuo.“ Daß es als dritter Theil einer gleichnamigen Sammlung erschienen sei, wie Gerber versichert, habe ich nicht finden können; auch umfaßt es neben Buß- und Dankliedern schon alle festlichen Gelegenheiten des ganzen Kirchenjahres, läßt also auf nichts ihm Vorangegangenes schließen. Gewidmet ist es von Bittau

aus am 29. September 1658 der Churfürstin Magdalena Sibylla von Sachsen, gebornen Markgräfin zu Brandenburg. Der Meister bemerkt: ob er sich gleich erinnere, daß bei der hochwohlbestellten Churfürstl. Hofcapelle viel vortrefliche Musici und Componisten sich befänden, deren unvergleichliche Arbeit und großer Name in hohem und wohlverdientem Ruhme seien, so daß er als eine Gans unter so edlen Schwänen billig schweigen, und mit seiner geringen Composition an so hohem Ort und in so klarem Lichte sich nicht sehen lassen sollte; so habe er doch weil in seiner Gönnerin Landen, und unter ihrem Schutz und Schirm viel Tausend Seelen mit seiner schlechten Arbeit Gott lobten und priesen, und für des Churfürstlichen Hauses Sachsen Wohlfahrt beteten und dankten, sich ein Herz gefaßt, ihr seine Arbeit demüthigt zu überreichen. Einen andern Ton schlägt ein Lobgedicht des rüstigen Rist an, das dieser Widmung folgt. Es nennt unsern Meister „den fürtrefflichen, weitberühmten, und um die Kirche Gottes hochverdienten Herrn Andreas Hammerschmidt, den hochgepriesenen Musicus und Organisten“; seine geistlichen Lieder „sehr künst- und lieblich gesetzte;“ es verkündet, daß von allen irdischen Dingen die Tonkunst allein übrig bleiben werde, daß sie es sei, die auf Erden schon einen Vorschmack des Himmels gebe durch die Werke hochbegabter Meister, wie Hammerschmidt deren einer sei, „der Musen Held, der Singer Fürst und Sonne“, er, dessen Kunst wisse „das Fleisch zu zähmen, das Herzleid zu benehmen.“ Dann schließt es mit den Worten:

und soll ich denn in dieser Welt  
nicht schauen dich, o Singer Held,  
will ich doch, wenn wir stehen  
für Jesu selbst, dich sehen!

Beide Männer, obgleich durch ihre Kunst einander nahe befreundet, hatten sich also damahls noch nicht von Angesicht zu Angesicht erblickt; in jener Zeit nichts Selbstsames, da sie nicht beweglich war, wie die unsere, ihr auch die Mittel dazu fehlten, es zu seyn. Ein zweiter, aber dem Meister nahe stehender Freund, der Schulkrektor M. Christian Reimann zu Bittau rühmt in seinem, dem Ristschen folgenden Lobgedichte, daß Jener Ebtliches, Unvergänglichs, statt Lippigen, Fleischlichen gesungen: daher werde denn auch

sein Lobgesang  
und freudenreicher Klang  
den Höchsten ewig ehren.

In der Vorrede „an den großgünstigen Musikliebhaber“ hat Hammerschmidt diesemahl seiner gewöhnlichen Klagen vergessen: er beschränkt sich darauf zu bemerken, daß die Lieder, wo sie bloß gingen, ohne die Instrumente zu musiciren seyen, dieselben dagegen, wo das Wort omanes stehe, mit jenen, und gedoppelten Sängern bestellt werden müßten; bei der Symphonie könne mit andern Instrumenten, wenn sie vorhanden seyen, abgewechselt werden; so würden diese Jesulieder „ihren rechten Effect erreichen.“ Lieder, wie auch schon der Titel des Werkes zeigt, waren diesemahl die Aufgabe des Meisters; wir erblicken ihn in der Mitte eines Kreises von 16 mitlebenden Dichtern, unter denen auch eine Dichterin, Jungfrau Schmielin, erscheint, und denen er selbst als der 17te in dem von ihm gedichteten und gesungenen Schlußliede sich anreihet. Am öftersten sehen wir ihn mit Georg Schirmer vereint, vielleicht einem Bruder der bekannteren Dichter dieses Namens, David und Michael (7 mahl); nächstdem (4 mahl) mit seinem Freunde dem Rektor Reimann, dessen Lieder: „Meine Seele Gott erhebt“ (über den Lobgesang der Maria) und „Meinen Jesum laß ich nicht“, wir hier finden, die in der lutherischen

Kirche sich dauernd erhalten haben. Drei Gliedern der fruchtbringenden Gesellschaft hat er sich zweimal hier gesellt: Rist, dem Rüstigen, Schottel, dem Suchenden, Harsbörfer, dem Spielenden; außerdem treten uns die mehr oder minder bekannten Namen Johann und Michael Frank, Georg Weber, Gueinz, Ostermann, Eschering, Frenkel, Dedekind, Eschepfi entgegen. Der Lieder und Tonsätze sind 32, der Regel nach für 5 Singstimmen und eben so viel Instrumente gesetzt; doch bilden beide, zusammengenommen, nie mehr als einen siebenstimmigen Satz, da in den tieferen Stimmen die Instrumente dem Gesange sich anschließen, und auch die Bässe im Wesentlichen übereinstimmend sind. Nur vier von diesen Sätzen machen eine Ausnahme. Nr. 28 ist eine Arie für den Baß, von sechs Instrumenten (drei Geigen und Posaunen) begleitet; die drei letzten Nummern (Nr. 30. 31. 32.) sind für 2 Singstimmen und fünf Instrumente gesetzt, drei Geigen, Baß, und Clavicymbel. Bei den meisten dieser Gesänge wird das Vorspiel durch 2 Geigen, 2 Violon, und den Baß ausgeführt, und nur selten wird davon eine Ausnahme gemacht, doch allezeit der Bestimmung des Liedes gemäß. So sollen in dem 9ten Liede: „Jauchzet ihr Himmel“ die Oberstimmen mit zwei Trompeten, der Alt mit einer Posaune besetzt werden, und ein Gleiches soll in dem 22ten — dem Ostergesange, „Triumph, Triumph, Victoria“ — geschehen; dagegen sind für das 20ste — den Passionsgesang „Christen, Christum zu betrachten“ statt der Geigen zwei Flöten vorgeschrieben. Es sind einfache Gegensätze des Einzelgesanges und vollen Chores auf denen die Anordnung des Satzes aller dieser Lieder beruht, und doch ist Hammerschmidt mannichfaltig und neu in der Art wie er sie gegeneinanderstellt. Strophisch sind, dem liebhaften Gepräge zufolge, alle diese Gesänge gesetzt, nur daß die Betonung sich nicht auf eine Strophe beschränkt, noch zu jeder einzelnen unverändert wiederkehrt. Sie umfaßt vielmehr nicht selten deren mehr als eine, unterscheidet sie jedoch alsdann auf das Bestimmteste, sei es durch Taktart, durch Begleitung, durch Besetzung, so daß die einzelne allezeit als besonderes Tonbild sich hervorhebt. So gleich in dem ersten Liede von Johann Frank: „Jesu meine Freude“ das hier jedoch nicht mit seiner bekannten kirchlichen Weise, sondern, wie alle dieses Werkes, mit einer von Hammerschmidt neu erfundenen erscheint. Von seinen 6 Strophen werden je zwei und zwei zusammengefaßt, die erste derselben aber zweimal wiederholt: das erstemahl tragen sie die beiden Oberstimmen, das zweitemahl die drei tieferen im Einzelgesange vor, auf Melodien, die in Tonfolge und Rhythmus einander zwar ähnlich, aber nicht übereinstimmend sind; in dreitheiligem Takte, während das Vorspiel geraden Taktes ist. Dann tritt die 2te Strophe ein, wiederum geraden Taktes, von allen 5 Stimmen in vollem Chore, mit Begleitung aller Instrumente gesungen. Ganz ähnlich ist Rists Lied „Jesu du' mein liebstes Leben“ in Hammerschmidts Betonung geordnet, nur daß das Ganze im geraden Takte stetig fortgeht, und nur 2 und 3 stimmiger unbegleiteter Einzelgesang, und voller, begleiteter Chorgesang sich gegenüberstellen. In Reimanns Liede „Meinen Jesum laß ich nicht“\*) nimmt der Meister zwei Strophen auf andere Weise zusammen. Sie erscheinen im Rhythmus, im Verhältnisse des Einzelgesanges zum Chorgesange, des begleiteten zum unbegleiteten Theile, völlig übereinstimmend, nur die Melodie unterscheidet sie, bis auf die in jeder gleiche Betonung der letzten Zeile „Meinen Jesum laß ich nicht“, die auf solche Weise um so kräftiger sich hervorhebt, als Grundton, Grundgedanke des gesammten Liedes. Jede Strophe beginnt vollstimmig, begleitet,

\*) S. Beispiel Nr. 116.

in ihren ersten beiden Zeilen; die folgenden tragen die beiden Oberstimmen einzeln, ohne Begleitung vor, mit der letzten treten Chor und Begleitung wieder ein und wechseln, in Wiederholung beider Schlußzeilen, mit einander. In Reimanns vierzeiligem Liede über den Lobgesang der h. Jungfrau: „Meine Seele Gott erhebt“<sup>\*)</sup> werden drei Strophen zusammengefaßt. In unbegleitetem Einzelgesange tragen nach dem Vorspiele die beiden Oberstimmen die erste, die 2te Stimme und der Alt die zweite vor: mit der dritten tritt der fünfstimmige, begleitete Chor auf

Er hat große Ding' an mir  
Ausgeübet, dessen Zier  
Macht und Namens Herrlichkeit  
Ist und bleibt ohn' Ziel und Zeit.

Die 13 5zeiligen Strophen des Liedes: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“<sup>\*\*)</sup> von Michael Franke erscheinen je 4 und 4 vereint. Der Gesang beginnt ohne alles Vorspiel; vollstimmig, aber unbegleitet ertönt die erste Strophe, von der Nichtigkeit des Menschenlebens: dreistimmig, im Einzelgesange der tieferen Stimmen, die zweite, von dem Dahinrinnen der Menschentage, gleich einem Strome: vollstimmig beginnt, dreistimmig schließt, im Verein der einzelnen Oberstimmen mit einem einzelnen Basse die 3te, von Vergänglichkeit der Menschenfreuden: und wieder vollstimmig hebt die 4te an, die Flüchtigkeit der Schöne des Menschen beklagend: Die Worte:

„wie ein Blümlein bald vergehet  
wenn ein rauhes Lüftlein wehet“

hören wir von den 4 höheren Stimmen; und von allen, in kräftigem Chorgesange, die Schlußzeile:

Das ist unsere Schöne, sehet!

Nun tritt das Konzil, und dann wiederum nach je 4 und 4 Strophen, dazwischen. Drei Posaunen zu denen eine Flöte in der Oberstimme erklingt, während die 2te Stimme ohne Bezeichnung des anzuwendenden Instrumentes ist, lassen die Weise hören

Mitten wir im Leben sind  
Mit dem Tod' umfangen etc.

So wird dem neuen Liede die Erinnerung an den Inhalt des alten durch dessen Melodie bedeutsam gegenübergestellt, und dadurch schon auf die letzte Strophe von jenem hingedeutet:

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig  
Sind der Menschen Sachen!  
Alles, alles was wir sehen  
Das muß fallen und vergehen;  
Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen!

Diese schließt nun, nachdem wir dreimal den beschriebenen Wechsel vernommen haben, vollstimmig das Ganze, indem sie dessen Bedeutung ausspricht, das Bestehende inmitten alles irdischen Wechsels verkündend, zu Trost und Erhebung. Der eigentlichen Festlieder in diesem Werke sind 12; ein Advents- und ein Weihnachtslied; zwei Neujahrslieder; eben so viel Passionsgesänge; ein Osters- und ein Himmelfahrtslied; zwei Pfingstlieder, eines für das Michaelisfest, und der Lobgesang der h.

\*) S. Beispiel Nr. 117.

\*\*) S. Beispiel Nr. 118.



Jungfrau für das Fest der Heimsuchung. Die Betonung des Adventsliedes: „Hosianna in der Höhe“ umfaßt vier Strophen: in der ersten und 3ten geht dem vollen Chöre der Einzelgesang zweier Soprane, in der zweiten und vierten der drei tieferen Stimmen voran, und der Chor wiederholt stets den Kehrreim:

Durch die Welt erschall' und gehe  
Hosianna in der Höhe!

In ähnlicher Art geordnet finden wir das Weihnachtslied „Sei willkommen Jesulein“ doch sind es nur 3 Strophen welche die Betonung umfaßt. Auch hier steht in den ersten beiden Strophen unbegleiteter Einzelgesang — zuerst der beiden Oberstimmen und des Basses, dann des Alt- und Tenors mit diesem letzten — dem begleiteten Chorgesange gegenüber, der die Worte hören läßt:

Süßes Kindlein sei willkommen

Dunkel (in der 2ten Strophe „Unfried“) ist durch dich genommen

sobald gehen in der 3ten Strophe Wechsel des Einzelgesanges zweier Paare, aus den Ober- und Mittelstimmen gebildet, zwischen welche der volle Chor hineintrifft, den Schlusssätzen voran, die wiederum durch den Chor vorgetragen werden:

Unser Jesulein ist kommen  
hat uns aller Noth entnommen

sie öfter, bald stark, bald leise wiederholend. Es wäre von den übrigen Gesängen meist immer Dasselbe, oder doch Ähnliches wieder auszusagen, daher gedenken wir nur deren, die in der Anordnung vor den übrigen sich auszeichnen. In dem Passionsgesange: „Bis hin an des Kreuzes Stamm ward gehorsam Gottes Lamm“\*) ruft zwischen Wechselgesänge, bald zwei- bald dreistimmige, der volle Chor wiederholt die Worte hinein:

Wend' o Gott, unsre Noth,  
Christ dein Blut mach alles gut.

Es ist als sei die Gemeinde um das Kreuz versammelt, als seien jene einzelnen Stimmen ihre Wortführer, jeden Augenblick des Leidens Christi ihr zu Gemüthe führend, dann zu gemeinsamen Gebete sich ihr vereinend; so fallen, nach den zweistimmig vorgetragenen Worten:

Der am Kreuz du mit Erbarmen  
Al' an dich zeuchst

Alle mit der Bitte ein

„Hilf uns Armen“!

Etwas Gesprächartiges, lebendig Bewegtes entsteht durch diesen Wechsel, dieses Ineinandergreifen, mehr noch als in anderen Sätzen, wo zwar auch ein Ähnliches, doch nicht in diesem Maße Hervorgehobenes stattfindet. Die Chorzeilen:

An dem Holze stirbt das Leben  
Lob und Hül' wird preisgegeben

feiern, jenen Wechselgesängen sich anschließend, die Bedeutung des verschwendeten Leidens Jesu; der Ruf „Wend' o Gott“ kehrt wieder, und an den Beginn anknüpfend entwickelt sich der Schluß, aus dem

\*) S. Beispiel Nr. 119.

Ineinandergreifen eines dreistimmigen Einzelgesanges (der Oberstimmen und des Basses) und eines zweistimmigen (der Mittelstimmen) die in vollen Chorgesang ausgehen, zu den Worten:

Also bis ans Kreuzes Stamm

Ward gehorsam Gottes Lamm.

In dem Ostergesange „Triumph, Triumph, Victoria, und ewiges Meluja“ eröffnen diese Zeilen, als durchgehender Rehrim, das Ganze, das — die mit Trompeten und Posaunen besetzte Einleitung ausgenommen — durchaus in dreitheiligem Takte einhergeht; zweistimmiger Chorgesang, nur durch den Grundbaß begleitet, wechselt hier mit fünfstimmigem, zu dem die genannten Instrumente ertönen. Die einzelnen Strophen werden 2stimmig, unbegleitet, nach diesen Chören vorgetragen, einmahl durch den Alt und Tenor, dann durch die beiden Oberstimmen.

Diese Anordnung der Sätze des jetzt betrachteten Werkes, die einen jeden von ihnen zu einem Ganzen abrundet und gestaltet, und indem sie der strophischen Form sich anschließt und sie überall geltend macht, doch nicht die einzelne Strophe, sondern deren mehr, in sich wiederum überein gegliederte, als größeres Glied hinstellt: diese ist es, wodurch bei Hammerschmidt die Auffassung des Liedmäßigen sich auszeichnet. Nicht aber die kunstmäßige Gliederung des Satzes selbst. In den vollen Chören ist überall fast Note gegen Note gestellt, und mit wenigen Ausnahmen geht die einzelne Stimme in dem Zusammenklange aller völlig unter, sie wirkt nur in der Masse mit, und macht keinen Anspruch darauf eine selbständige Melodie darzustellen, oder neben der leichten Ausführbarkeit noch den Vorzug besonderer Sangbarkeit zu gewinnen. Bei zweistimmigen Sätzen finden wir meist Terzenfortschreitungen, selten nur, und ausnahmsweise, Bindungen; bei dreistimmigen ist gewöhnlich ein Stimmenpaar in leichten Nachahmungen einer einzelnen Stimme entgegengesetzt. In den fünfstimmigen Chören kommt wohl einmahl ein Satz vor, wo Stimmenpaare — der beiden höchsten, und der beiden tiefsten Stimmen — gegen den zwischen ihnen einfach fortgehenden Alt in dreifacher Nachahmung sich bewegen, allein dergleichen sind kurz und vorübergehend. Und dennoch, bei dieser Dürftigkeit des inneren Baues, fehlt es diesen Liedern weder an Anmuth noch würdigem Ernst. Freilich gebricht ihnen das eigentlich kirchliche Gepräge. Die Kirchentonart ist überall verschwunden und ihre eigenthümliche Färbung, durchweg herrschen die Tonarten unserer Tage vor, A und D dur, H und E moll u. s. w. und hin und wieder nur taucht ein phrygischer Anklang entfernt auf. Allein dieser ist dann auch der Abdruck eines wahrhaft lebendig Empfundnen; so in dem Eingange des Magnificat, wo ein solcher gleich mit dem ersten Schlusssatze eintritt. Der Ausdruck von Demuth, der in der Melodie der ersten beiden, von Paaren verschiedener Stimmen vorgetragenen Strophen hervortritt, erhält dadurch einen Anhauch geheimnißvoller Hohenheit, und dieser wird in der 3ten, durch einen (wenn auch ganz einfachen) vollen Chor dargestellten Strophe noch mehr ausgeprägt, der in großartiger Klangfülle und Reichthum der Modulation sich besonders auszeichnet. In Lieblichkeit und Frische kommt wohl kein andres dieser Lieder dem Pfingstgesange gleich: „Schmücket das Fest mit Meyen.“\*) Die unschuldige Heiterkeit in dem beginnenden Gesange zweier hohen Stimmen, deren hellen, in dreitheiligem Maße anmuthig hintanziehenden Klängen ein fünfstimmiger, begleiteter, sanfter Chorgesang antwortet

\*) S. Beispiel Nr. 120.

Ach Herr Jesu, schaff in mir  
eines reinen Herzens Zier

die kräftige Freudigkeit des nun eintretenden vollstimmigen, den dreitheiligen Takt des Anfanges wieder aufnehmenden Sages, der in der Mitte mit dem geraden vertauscht war; der hier gar liebliche Wechsel des Leisen und Starcken in den Schlußzeilen

Im Mayen, im Mayen  
Wollen wir uns freuen!

Alles dieses trägt ganz das Gepräge des Blütenmonats, in dem das fröhlichste Fest der Kirche, das Pfingstfest, fällt, und wie es schon beim ersten Anhören sich geltend macht, hat es gewiß die mitlebenden Zuhörer des Meisters entzückt. In dem Liede: „Meinen Jesum laß ich nicht“ lebt ein Gefühl frommer Liebe, gleichwie in Eccards „Mein’ schönste Zier und Kleinod bist“; und doch, in wie verschiedener Weise hat es Gestalt gewonnen durch die Läne dieses Meisters, und Hammerschmidts! Bei jenem wird es laut durch liebliche, bedeutsame Zusammenklänge, zu denen eigenthümlich ausgestaltete Stimmen, einander nachahmend, sich vereinen; in einer Einmüthigkeit, bei der die Selbständigkeit jedes Einzelnen ungefährdet bleibt, in einem heiligen Frieden, der über der eigensten Entwicklung dieses Einzelnen ruht, und als der gemeinsame Geist das Ganze durchbringt und überstrahlt. Innigkeit, Einmüthigkeit, Friede, sind auch der Geist, der aus Hammerschmidts Gesänge hervorleuchtet, allein hier kündigt er sich an durch stetes, gleichmäßiges Zusammenklingen der einzelnen wie aller Stimmen, durch unverrücktes Wandeln Hand in Hand, wie wir es nennen möchten. Wie früher der Weihnachtsgesang „Freuet Euch ihr Christen alle“ in dem vierten Theile von Hammerschmidts Musikalischen Andachten so großen Anklang fand, daß seine Singweise in den Gemeinengesang überging, so auch die Melodie dieses Liedes. Hier wie dort streifte man ihr, dort den Wechsel eines höhern und tiefern Chores, hier des Einzelgesanges und vollen Chores ab; dort konnte man die Weise unverändert beibehalten, hier war man genöthigt, da einzelne Zeilen mit abweichender Betonung wiederholt werden, auszuscheiden, zusammenzurücken, eine neue, gedrängtere Melodie aus der ursprünglichen zu bilden. Freilich, noch 24 Jahre nach dem Erscheinen des Werkes, 7 Jahre nach des Meisters Tode, finden wir dieses Lied, was die Hauptmelodie betrifft, unverändert in Bopelius Melodienbuche (1682, S. 888—892), doch ist die Harmonie auf vier Stimmen zurückgeführt, und der Wechsel des Einzelgesanges und Chores ausgeschieden. Mein bereits in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 (dem Saubertschen), das beide Lieder wohl zuerst mit ihren Weisen aufgenommen hat, war man weiter gegangen. Die Melodie setzt sich hier zusammen aus Hammerschmidts Betonung der beiden ersten Liedzeilen der ersten Strophe, welche, zweimahl gehört, den Aufgesang bilden; der Abgesang gestaltet sich dann durch die Melodie des dem ersten Wiedereintritt des Chores folgenden zweistimmigen Gesanges, und der letzten Chorzeile. Ähnlich finden wir Hammerschmidts Weise in J. S. Bachs Choralgesängen (Nr. 152. 347) umgestaltet, nur daß hier die 4 ersten Melodiezeilen der ersten Strophe beibehalten sind. Um Etwas weicht Nr. 298 hiervon ab; hier sind die beiden Schlußzeilen der Melodie der Weise der letzten beiden Chorzeilen der ersten Strophe entlehnt. So hat allgemach, bald diesem, bald jenem Zuge lauschend, die Gemeinde das sie Ansprechende des Kunstgesanges sich angeeignet; freilich würde es, wenn im Innern selbständiger, reicher, lebendiger ausgebildet, ihr, wenn auch eindringlich, doch nicht in diesem Maaße ergreifbar gewesen seyn.

Wir gedenken an dieser Stelle nur vorübergehend eines Werkes, auf das wir später bei Gelegenheit des Riffschen Sängerkreises wieder zurückkommen werden, dem Hammerschmidt durch dasselbe sich angeschlossen. Es wird, wie es scheint, unmittelbar vor Herausgabe der Gespräche über die Evangelien, welche, eben wie dasselbe, im Jahr 1656 erschienen, unseren Meister beschäftigt haben, und wie er darin einfache Melodien zu einer Reihe von Liedern giebt, vielleicht die Veranlassung geworden seyn, ihn auch zu harmonischer, gleich schlichter und doch mannichfaltiger Ausbildung ähnlicher, selbsterfundener Melodien zu vermögen. Wir meinen Johann Riff's „Musikalische Katechismusandachten“, für welche Hammerschmidt auf Anliegen des Dichters 38 Melodien sang, wofür dieser in seinem Vorworte ihm auf das Lebhafteste dankt, und auch den Leser dazu ermuntert. „Danke auch — sagt er daselbst — neben mir, christlicher und der edlen Singkunst vielergebener Leser, dem fürtrefflichsten und nun in aller Welt wohlbekannten Musico, dem hochbegabten Herrn Hammerschmidt, welcher, nachdem er mit seinem Herz, Mark und Blut durchbringenden Liedern mich wohl tausendmahl, sonderlich in den allerschwersten geistlichen Anfechtungen hievor hat erwecket und erfreuet, auch diese Catechismus-Arbeit mit recht süßen und ganz wohlgesetzten Melodien hat wollen auszieren, durch welche rühmliche Bemühung sein, zwar vorhin hochgelobter Name noch ferner wird gepriesen, so daß dieses unser's teutschen Orpheus, des kunstreichen Herrn Hammerschmidt's in Ewigkeit nicht wird vergessen werden.“ Sehr bescheiden äußert sich der Meister selbst über diese Gabe. Er schreibt dem Dichter: „Mein hochgeehrter Herr Riff! An denselben gelanget meine freundliche Bitte, Er wolle doch in seiner Vorrede mit Wenigem gedenken, daß ich (bieweil diese Lieder von meinem hochgeehrten Herrn auf die Christliche Kirche recht gemeinet) selbige nach Art der langsamen gebräuchlichen Kirchenlieder auch habe gerichtet. Wenn aber solche zu Hause gesungen werden, können sie mit etwas geschwinde'm Takte in Acht genommen und gemacht werden, so daß man bei jedwedem Striche zu Ausgange des Verses etwas inne halte. Es ist gut gemeinet, und ich lebe allezeit meinem hochgeehrten Herrn zu dienen, und sage

Hier habt Ihr's, großer Riff, was Ihr von mir begehret,  
Mit Willen, aber doch nach Willen nicht gewähret;  
Gebraucht es, wenns beliebt, nehmt's an als wohlgemeint,  
Lebt ehr- und segensvoll, und bleibt mein großer Freund.

Hammerschmidt hatte also hier mit Bewußtseyn und Absicht für den allgemeinen Kirchengesang gearbeitet, seine Melodien danach gebildet. Es ist auch nicht zu leugnen, daß selbst Anklänge an die Kirchentöne uns in diesen Singweisen begegnen; freilich sparsam und vereinzelt, so daß von keiner einzigen derselben behauptet werden kann, daß sie durchweg einer von diesen Tonarten angehöre. Die zu dem 16ten Katechismusliede scheint, oberflächlich angesehen, phrygischer Tonart zu seyn; wir dürfen uns indeß durch den halben Schluß nicht täuschen lassen, mit dem sie endet, denn er kann nichts entscheiden, wo der übrige Theil auf das Bestimmteste nach E moll hindeutet, wohin auch eine der vorangehenden Melodiezeiten ausdrücklich gewendet ist. Die Weise des 20sten bewegt sich in dem Tonumfange von G, allein dadurch, daß der siebenten Stufe dieser Reihe das erhöhende Kreuz neben dem Schlüssel nicht vorgeschrieben ist, wird die Melodie noch nicht eine mirolidische. Denn überall herrscht die große Septime vor, sie ist, wo sie im Laufe der Melodie erscheint, theils unmittelbar, theils über der Grundstimme als solche bezeichnet, der Einfluß, den die kleine auf die Wendungen und Ausweichungen acht mirolidischer Weisen

libt, ist nirgend wahrzunehmen, und es kann nicht bezweifelt werden, die Tonart sei als G dur gemeint. Endlich treffen wir zu dem folgenden ein und zwanzigsten Katechismusliede zwar eine Weise, die in C endet, und der, wie sie aufgezeichnet ist, bei der siebenten Stufe das b beigezeichnet steht, wodurch dieselbe als kleine Septime zu erkennen ist. Allein der ganze Fortschritt dieser Melodie zeigt unverkennbar, daß C moll, nicht aber das versetzte Mixolydische, wie wir vorausgesetzt haben möchten, ihre Grundtonart sei. Es sind also nur dunkle Erinnerungen an die alten kirchlichen Grundformen, die hier sich zeigen, wo Hammerschmidt für den allgemeinen Kirchengesang arbeitete, und nirgend hat er mit Bewußtseyn sich ihnen angeschlossen. Daß von seinen 38 Weisen deren 32 weichen Tonarten angehören, und nur deren 6 in harten sich bewegen, giebt ihnen im Ganzen eine mehr weiche und trübe als feierliche Stimmung, es ist daher nicht zu verwundern, daß keine von ihnen allgemein kirchlich geworden ist, eben so wie dieses auch mit den zu Rißs neuen himmlischen Liedern erfundenen der Fall war. Die einen wie die andern Lieder konnten auch auf bekannte kirchliche Weisen gesungen werden, die einen kräftigern Ton anschlugen, auch wo sie weicher Tonart waren, so daß es nicht einmahl besonders in Betracht kommt, daß selbst bei Anwendung dieser älteren Melodien die harte Tonart um Weniges nur die weiche überwogen haben würde; denn in den Katechismusliedern stellt — unter der Voraussetzung, daß zu ihnen die dabei genannten ältern Kirchenmelodien angewendet werden, — das Verhältniß der harten zur weichen Tonart nur wie 20 zu 18 sich dar. In Bopelius Gesangbuche (1682) findet sich weder eines von Rißs neuen himmlischen Liedern, noch eine seiner Katechismusandachten, auch ist keine der von Hammerschmidt zu jenen oder diesen gesungenen Melodien für andere dort aufgenommene Lieder angewendet; in Chursachsen, dem Mittelpunkt der Wirksamkeit des Meisters, hat also keine derselben allgemeineren Anklang gefunden; ob etwa eine oder die andere in Zittau heimisch geworden und geblieben, ist mir nicht bekannt\*). Später nahm das Freilingshausensche Gesangbuch aus den himmlischen Liedern, welche Hammerschmidt sang, eins auf, das Communionlied „Wie wohl hast du gelabet“ (Th. I. 1704. Nr. 242; 1741, Nr. 546), aus den Katechismusandachten aber zwei: „Laßt uns mit Ernst betrachten“ (Th. I. 1704, Nr. 76) und „O heiliger, o guter Geist“ (Th. II. 1714, Nr. 128), alle aber ohne Hammerschmidts Weisen. So scheint es denn, als habe nur, was dieser aus eigener Wahl, frisch, aus voller Brust gesungen, sich geltend gemacht, als sei ihm nur, wo er auf seinem Gebiete, ohne äußere Beschränkung, ohne in bestimmter Absicht einem besonderen Style nachzugehen, gewaltet, den Ton zu treffen gelungen, der überall anklang und seinen Weisen auch in den allgemeinen Kirchengesang Eingang gewann; selbst da, wo es einer Umbildung derselben bedurfte.

Den Fest-, Buß- und Dankliedern Hammerschmidts folgte vier Jahre später seine „Kirchen- und Tafel-Music darinnen 1, 2, 3 Vocal und 4, 5, 6 Instrumenta enthalten.“ Sie war 1662 zu Zittau bei Caspar Dehn gedruckt, und der Meister hatte sie in Selbstverlag genommen. Gewidmet war sie von Zittau aus am 1. August 1662 dem dortigen regierenden Bürgermeister Heinrich von Hefster auf Ober-Allersdorf und Sommerau. In der Zueignung wird diesem Gönner des Meisters nachgerühmt, er habe der Stadt Geschäfte stets mit Erfolg versehen, sei „wegen seiner sonderbaren hohen dexteritæet“ zu höherem Stande erhoben, habe das durch den Krieg verödete Vaterland wiederum aufgebracht, und

---

\*) In dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 findet sich eine einzige der von Hammerschmidt zu den Katechismusandachten gesungenen Melodien; die des Liedes: „Triumph, Triumph, der Siegesheiß“ u.

es sich höchst angelegen seyn lassen, wie dasselbe, so viel möglich und menschlich, „gleichsam von Neuem repariret und erhoben werden möchte.“ Es wird dann an die Klosterkirche zu Zittau erinnert, deren vorzügliches Orgelwerk, den Predigtstuhl u. s. w. und indem der Meister seines Gönners Verdienste um Herstellung des durch den Krieg Zerrütteten auf das Wärmste preist, findet er einen Übergang zu der Betrachtung, wie hoch ein Jeder zu schätzen sei, der sich zu Gottes Ehre thätig finden lasse, wie auch ihm selber ziemt ein Gleiches zu thun, wie er, um auch Etwas dieser Art zu schaffen, das seinem Gönner überreichte Buch zusammengebracht, um „dadurch zu erwähnten Bau gedachter Klosterkirche auch eine Hand voll Kalk tragen zu helfen.“ Wir dürfen nicht voraussetzen, daß der Inhalt dieses Werkes jener Versicherung widerspreche, wie man es wohl nach dem Titel „Tafelmusik“ annehmen könnte. Denn alle Sätze desselben, wo sie nicht geistliche Lieder zum Gegenstande haben, sind doch über Schriftworte gearbeitet, und höchstens könnte von dem 7ten und 11ten, wo diese aus dem hohen Liede entlehnt sind, oder dem 15ten und 16ten, denen Sprüche aus dem Prediger Salomo zu Grunde liegen, behauptet werden, daß ihre Behandlung an das Weltliche streife. Auch die Tafelmusik Hammer Schmidts ist also immer eine geistliche, und ihr besonderes Gepräge nur in der größeren Freiheit und Mannichfaltigkeit der Behandlung zu suchen, die dem kirchlichen Ernste weniger entsprechend ist.

Der Tonlage in diesem Werke sind 22, darunter drei Sonaten, zwei auf die Choräle: „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ und „Gelobet seyst du Jesu Christ“ gearbeitet. Der letzte derselben ist für zwei Trompeten und einen Chor von 4 Posaunen gesetzt, zu denen eine Altstimme die Melodie führt, „von zwei Vocalisten zu besetzen, die in einer Gleiche singen.“ Die Trompeten treten nicht schmetternd, sondern durchweg singend, ein, indem sie meist, sei es den Gesang, sei es die tieferen Instrumente nachahmen. Der melodieführenden Stimme ist nur die erste und letzte Strophe des Liedes unterlegt: bei dem Kyrie wird in Beiden der gerade Takt mit dem dreitheiligen vertauscht. Dieser Satz wird einer von denjenigen seyn, den wir zur „Tafelmusik“ zu rechnen haben, und wahrscheinlich wird er bestimmt gewesen seyn bei fürstlichen Festmahlen um die Weihnachtszeit — auch wohl bei denen des Rathes in des Meisters Wohnorte — zu geistlicher Ergözung zu dienen. Zweifelhafte ist es bei einem andern über die beiden ersten Strophen des Liedes „Erbarm dich mein o Herre Gott“, dessen ernster Inhalt einer solchen Voraussetzung zu widersprechen scheint, während doch seine Behandlung dahin deutet. Die alte Weise jenes Liedes (die jedoch von ihrem zweiten zu dem dritten, und von diesem zu ihrem vierten Tone durch einen halben Ton chromatisch fortschreitet), ist einer einzelnen Tenorstimme zugetheilt, und diese wird durch die gewöhnlichen 4 Saiteninstrumente begleitet. Der Baß geht ernstlichen langsamen Schrittes daher, nur die Takttheile bezeichnend, den anderen drei Instrumenten ist vorgeschrieben, die jenen Schritten angemessene einfache Harmonie in je 4 und 4 Achtelnoten zu zertheilen, und diese auf einen Strich, gleichsam wie einen Tremulanten auf der Orgel, auszuführen, auch die, durch Bogen angezeigte schleifende Manier wohl in Acht zu nehmen. Mit dem Schlusse der 2ten Strophe, nach der sechsten Zeile

Rein werd ich, so du wäschest mich,

und zu den Worten der beiden folgenden:

„Weisser denn Schnee, mein Ohr wird froh,

Al mein Gebein wird freuen sich“

erscheint eine ganz andere Behandlung; wie die ionische Tonart eintritt, wandelt sich der Takt, er

wird dreitheilig, die Bewegung frischer und lebhafter, die säuselnde zitternde Begleitung hört auf, sie macht kräftigen, den Rhythmus nachdrücklich bezeichnenden Bogenstrichen Platz, und das Ganze verklingt in einem ernst und breit gehaltenen phrygischen Schlusse geraden Taktes. Es stellt eine Buße dar, die zugleich die sichere Gewähr der Veröhnung in sich trägt, und könnte in diesem Sinne wohl eine kirchliche Bestimmung gehabt haben, doch scheint es wiederum, als habe die zu zarte Behandlung des größten Theiles in der Kirche unwirksam bleiben müssen, und sei auf einen minder ausgedehnten Raum berechnet gewesen. Wahrscheinlicher als dieser Satz war ein anderer zu 4 (zuletzt 5) Singstimmen und fünf Geigeninstrumenten für die Kirche bestimmt. Er umfaßt alle 4 Strophen des Liedes: Allein zu dir Herr Jesu Christ, und gründet sich auf dessen schöne, alte Melodie. In der ersten Strophe steht eine Tenorstimme einem Bass gegenüber: jener gesellen sich zwei Violon und die Grundstimme, diesem alle Instrumente — außer den genannten noch zwei Geigen. Den Worten, welche der Tenor vorträgt

Allein zu dir Herr Jesu Christ  
Mein Hofnung steht auf Erden,

antwortet der Bass in kräftiger, kühn aufstrebender, selbständiger Melodie, die ihm der volle Instrumentalchor nachtönt: „Fürchte dich nicht, ich bin dein Schild, und dein sehr großer Lohn“, und tritt, auf solche Weise tröstend, ermutigend, immer zwischen je zwei und zwei, auch drei Zeilen ein; der vorletzten Zeile: „ich ruf dich an“, antwortet er unmittelbar wieder mit eben den Worten. Bei der 2ten Strophe schweigt der Bass und eben so die beiden Geigen; zwei Soprane nehmen nun die Stelle derselben ein, und treten dem Tenor gegenüber, mit ihm wechselnd, zuletzt sich ihm vereinend, ihren Gesang auf die Kirchenweise gründend. Mit der 3ten Strophe kehrt eine Behandlung zurück, die der von der ersten in der Anordnung ähnlich ist, wenn sie auch in der Ausbildung des Einzelnen von ihr abweicht. Der Bass läßt wiederum die früheren Trostesworte hören, nur in anderer Folge, mit veränderter Melodie: „Ich, ich bin dein Schild, fürchte dich nicht.“ In der letzten Strophe endlich

Ehr' sei Gott in dem höchsten Thron,  
Dem Vater aller Güte ic.

tritt der Tenor, die auch hier beibehaltene Grundmelodie verzierend, einem 5stimmigen Chor gegenüber, dem die Instrumente verstärkend sich anschließen; nur bei den Worten der Schlußzeilen

„hier in dieser Zeit

und folgend in der Ewigkeit“

vereint sich alles zu vollem, gemeinschaftlichem Gesange.

Auch hier wie bei dem nächst zuvor besprochenen Liede haben wir Gebet und Erhöhung neben einander, wenn auch hier verschieden dargestellt; dort das von Innen hervorbrechende Bewußtseyn der Veröhnung, hier die Trostesstimme, dem zuversichtlich, gläubig Betenden gegenüber. In anderem Sinne sind in einem 4ten Satze zwei Liedverse und ihre kirchlichen Weisen entgegengestellt; die 9te Strophe des Liedes: „Gott hat das Evangelium ic.“:

Wo bleibt die brüderliche Lieb?  
Die ganze Welt ist voller Dieb'!

Kein Treu noch Glaub ist in der Welt,  
Ein Jeder spricht: hatt' ich nur Geld!  
Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag

und die erste des bekannten lutherischen Psalmliebes:

Ach Gott vom Himmel, sieh darein  
Und laß dich deß erbarmen!  
Wie wenig sind der Heil'gen dein,  
Verlassen sind wir Armen!  
Dein Wort man nicht läßt haben wahr,  
Der Glaub' ist auch erloschen gar  
Bei allen Menschenkindern!

Die erste beider Strophen wird im Anbeginn in ihrer alten kirchlichen Weise von einer durch 4 Posaunen begleiteten Altstimme, in unzertrennter Folge, langsam, feierlich vorgetragen, und in ähnlicher Art tritt, nachdem sie geendet, eine Sopranstimme mit den ersten beiden Zeilen des anderen Liebes ein. Nun kehrt die erwähnte Strophe des ersten Liebes zurück: die Töne ihrer Melodie sind aber um die Hälfte verkürzt, sie erscheint rascher, gedrängter, der in ihren Worten ausgesprochene Vorwurf heftiger, ernstlicher. Sie theilt sich zwischen 2 Sopranen, die nur von der Grundstimme begleitet werden, und dem Alt, zu dem fortwährend vier Posaunen ertönen. Mit der vierten Zeile vereint sich der Gesang dieser 3 Stimmen, nach 3maliger Wiederholung derselben hält er plötzlich inne, und nun erschallt der vollstimmige Warnungsruf: „Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag!“ wiederum feierlich-ernst wie zuvor; nur schweigt jetzt der Alt, weil er auf jenen Ruf mit den Anfangszeilen des 2ten Liebes, zum Schalle der Posaunen zu antworten hat, wo ihm dann die beiden Soprane, im Einklange, und gleich ihm begleitet, erwiedern

Wie wenig sind der Heil'gen dein,  
Verlassen sind wir Armen!

Wieder tritt mit den Worten

Wo bleibt die brüderliche Lieb?

die zuvor gesungene Strophe des ersten Liebes ein, die Töne verkürzt, wie bei ihrem 2ten Erscheinen, unter eben die Stimmen vertheilt, mit ähnlichem Wechsel derselben; nur die eben erwähnte erste Zeile tönt, feierlich langsam, als ernste Frage zu Zeiten hinein, bis, nun vom Alte vorgetragen, abermahls die Weissagung zu Posaunenklänge gehört wird

Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag!

Da endlich, von den Sopranen angestimmt, siebenstimmig, vereint die Anfangsstrophe des 2ten Liebes alles bisher Singende und Klingende, breit, großartig vorgetragen; hat sie geendet, in halbem — wenn gleich nicht streng phrygischem — Schlusse, so ertönen noch einmahl die Worte

Ach laß dich das erbarmen

zu der Melodie der zweiten Liedzeile, und ein voller Schluß endet das Ganze. Ein Bild menschlicher Verderbtheit wird hier in dem einen Liebe dem Hörer vorgehalten, eine warnende Weissagung daran geknüpft; durch ein Gebet wird sie beantwortet, das sich immer mächtiger erhebt, und endlich



alles fortreißt, in sich vereinigt. Außer diesen eigenthümlich behandelten Choralen finden wir noch deren drei in diesem Werke Hammerschmidts: „Christ lag in Todesbanden“, für 2 Soprane, einen Tenor und drei Posaunen; „Verleih uns Frieden gnädiglich“ für die eben genannten Singstimmen, denen noch Alt hinzutritt, und mit gleicher Begleitung; „Vom Himmel hoch da komm ich her“ für fünf Singstimmen, zwei Geigen und Baß; doch ist die Melodie dieses Liedes hier nicht die gebräuchliche Kirchenweise, wenn sie derselben auch anklingt.

Neun Jahre nach der Kirchen- und Tafelmusik trat Hammerschmidt mit dem Werke auf, das er selber als seinen Schwanengesang bezeichnete, und das in der That sein letztes geblieben ist; seinen 6stimmigen Fest- und Zeit-Andachten. Es erschien zu Dresden 1671, im Verlage Christian Berg's, und ist durch die Widmung vom 3ten April dieses Jahres, den Bürgermeistern, dem Syndicus, Stadtrichter und den Rathmannen der Stadt Zittau zugeweiht. Der Meister äußert gegen diese seine Gönner, daß mit diesem Werke sein „bisher geführter Fleiß möchte beschlossen werden“, und bringt ihnen darum dasselbe als ein Zeichen seines Dankes dar. Sie hätten ihn nicht allein vor 32 Jahren (1639) „zu dem annoch und bisher beständig gehabten Dienste geneigt erfordert, und dabei vergnügt unterhalten, ihm auch alle Ehre und sonderbaren Respekt erwiesen; sondern ihn auch unter dero Gebiet mit Dorf- und Forstverwaltungen großgünstig versehen.“ Dieser Zueignung folgt dann noch eine Vorrede. Zu dieser Arbeit, sagt Hammerschmidt darin, habe ihm vor Allem die „weitberufene“ Churfürstlich Sächsische Hofcapelle Anlaß gegeben, wenn er bei seinen „in Dresden unterschiedlich angelegenen Verrichtungen, in derselben die weltbelobten italienischen Künstler dergleichen von ihnen ausgearbeitete Composition mit verwunderlicher Lieblichkeit habe singen und vorstellen hören“; auch habe „der Hochedle Herr Heinrich Schütz, das einzige Licht der musikalischen Wissenschaft in unserem Deutschlande“ ihn nicht wenig aufgemuntert, der in seinen *cantionibus sacris quatuor vocum* sich dermaßen künstlich und angenehm erwiesen, daß noch zur Zeit von solcher Art entweder gar nichts, oder doch sehr wenig gesehen und gehört sei. So sei früher seine Chormusik entstanden, und jetzt dieses Werk zu vergnüglicher Ergözung der Musikliebhaber. Damit aber dem geneigten und begierigen Zuhörer diese verlangte Ergözung nicht fehlen möge, so bitte er, diejenigen, so damit künftig ausgehen würden, wollten sich belieben lassen, vor allen Dingen einen langsamen und bescheidenen Takt zu gebrauchen, und selbige in ihrer gesezten, rechtmäßigen Höhe anzustimmen, weil außerdem, bei einer andern, selbst angemessenen Höhe die Sänger nicht hinauslangen könnten, und bei einer angenommenen, ertichteten Tiefe die Stimmen faul würden, wodurch sie von ihrer natürlichen Art und abgezielten Anmuthigkeit merklich fallen und schreiten müßten. Ferner werde (es) dieselben nicht um ein Weniges annehmlicher machen, wenn man sie nur allein mit sechs einfachen Stimmen bestelle; doch werde solche eine Viola, oder anderes, dienliches Instrument gar lieblich begleiten, wofern nur diejenigen, unzeitigen Instrumental-Musicanten vom Chore gewiesen würden, so mit ihren Fäger-Hörnern — oder Zinken wollte ich sagen, setzt Hammerschmidt, sich unterbrechend, hinzu — keiner einzigen Noten schonen, sondern solche durch ihr gemeines, unförmliches Coloriren aufs ärgste dehnen und verdrehen, dadurch sowohl des Autoris Intention wider alle musicalische Regeln verwirrt, als auch die Fugen, Syncopationen, und der beste Nachdruck des ganzen Gesanges durchaus verderbet und zerstückelt würden. Doch seien hierunter in keinem Wege rechtschaffene Musici gemeinet, die sich zu moderiren, und ihre Instrumenta nach der heutigen Kunst-Art zu tractiren wüßten; so sei auch das sogenannte

Coloriren nicht gänzlich verboten oder zu verwerfen, dafern es selten, bescheidenlich, zu rechter Zeit, und nicht immer ein Wahl wie das andere geschehe.

Wir sehen aus dieser Vorrede, wovon uns auch schon die in dem Werke enthaltenen Tonstücke die Überzeugung geben, daß man damahls die ältere Art der Aufzeichnung musikalischer Sätze ganz verlassen hatte, und diese nunmehr überall so hinschrieb, wie sie ausgeführt werden sollten. Waren die alten Grundformen geistlichen Gesanges, die Kirchentöne, einmahl außer Übung gekommen, so mußte auch die alte Schreibweise nothwendig mit ihnen fallen, die keinen andern Zweck hatte, als eine jede dieser Tonarten schon durch die Schrift selbst für das Auge erkennbar zu machen, und daneben zugleich die Tonhöhe anzudeuten, in der man den ihr angehörnden Satz ausgeführt haben wolle. Schon in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts sahen wir einzelne Meister von der herkömmlichen Art der Aufzeichnung abgehen, zumahl bei Singweisen, deren Tonart, als allbekannter, nicht zweifelhaft seyn konnte; jetzt geschah es ganz allgemein. Doch war dieses Verfahren immer noch ein neues, darum machte man auf dasjenige besonders aufmerksam, was sich sonst von selber verstanden hätte, daß alles nämlich so gemeint sei, wie es sich niedergeschrieben finde. Auf die Octavengattung kam es freilich nun nicht mehr an, denn sie war nur für die Kirchentöne das Gesetz der Gestaltung gewesen, für sie hatte man bei willkürlicher Versetzung der Gesänge nicht mehr zu fürchten, man besorgte nicht, daß irgend ein wesentliches Gepräge der Tonart dadurch verloren gehen könne, an das man gar nicht dachte. Nur die Leichtigkeit, die Frische der Ausführung war an eine gewisse Stimmlage der Sänger bei der Wahl der Tonhöhe geknüpft, und diese wünschte der Tonmeister ungeschädigt, damit sein Werk die rechte Wirkung erreiche. Darum hat auch hier Hammerschmidt daran noch ausdrücklich erinnert; man darf ihm aber deshalb die Meinung nicht unterlegen, als habe er, der nun schon in unseren modernen Tonarten schrieb, dabei dasjenige im Auge gehabt, was wir jetzt deren Charakter zu nennen pflegen.

Ein Zweites, was bei dieser Vorrede zu bemerken bleibt, ist die wiederholte Abmahnung des Meisters von unzeitigem Verschönern. Dieses sogenannte „Coloriren oder Diminuiren“ hatte früherhin zu den besondern Künsten der Instrumentisten gehört; mit der Ausbildung des Einzelgesanges hatten, seit den letzten Jahren des vorangehenden Jahrhunderts, auch kühlfertige Sänger, vornehmlich in Italien, ein besonderes Studium daraus gemacht. Prätorius, der allempfindlichste unter den Tonsägern jener Zeit, und daneben der wärmste Freund der damahligen neuen, italienischen Manier, „dadurch die Kunst so gar hoch gebracht worden“, hatte in seinen späteren geistlichen Gesängen, bei den für Einzelgesang bestimmten Kirchenliedern, seinen Sängern die Sylbendehnungen und Auszierungen ausdrücklich vorgeschrieben. So waren diese Künste auch in die evangelische Kirche eingedrungen und hatten Beifall gefunden. Was aber nunmehr den Sängern nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten wurde, das mußten die Instrumentisten um so mehr sich vergönnt halten, als dergleichen eben zu den Vorzügen ihres Spieles schon seit längerer Zeit gehört hatte. Man hatte allgemach ihnen die Kirche geöffnet, zuerst als Begleitern und Vertretern der Sänger, dann als selbständig Mitwirkenden; in jener ersten Eigenschaft mochten sie sich für berufen halten, was gewöhnliche Sänger nicht zu leisten verstanden, an ihrer Stelle zu thun, in dieser letzten selbst mit den geschickteren zu wetteifern. Ein offenklares Verderbniß für kirchliche Kunst und Veranlassung zu endloser Verwirrung! Hammerschmidt, der gar wohl wußte, was er that, dem Geschmückten und Zierlichen

keineswegs abhold war, doch nur an seiner rechten Stelle es liebte, der, was er ausgeführt haben wollte, auch vollständig in die Schrift niederyulegen gewohnt war, wurde durch dergleichen Willkürlichkeiten um so mehr empört, als Säger und Spieler, darin durch ihn beschränkt, eben diese Schmucklosigkeit ihm zum Vorwurfe machten, und bei dem Tadel seiner Werke an denjenigen einen erwünschten Anhalt fanden, welche die herkömmlichen kontrapunktischen Künste darin vermifsten. Der Meister wurde durch solche Urtheile, durch muthwilliges Verderben seiner Erfindungen, in dem rechten Kerne seines Strebens verlegt; darum kann er auch nicht aufhören vor diesem zu warnen, und über Splitterrichtereien seinen Unwillen erkennen zu geben. Hier hat er nur das erste, nicht das letzte für nöthig gehalten: sein Ruf war wohl nun, im Fortgange der Zeit, zu fest gegründet, um noch die Angriffe Mißwöllernder fürchten zu dürfen, allein auch aufrecht mußte er ihn erhalten, und deshalb für würdige Ausführung des von ihm Geschaffenen sorgen; dieses zu thun hat er seine Warnungen, seine Rügen wiederholt, zum letztenmale durch die Schrift; denn er hatte sich recht geweißt, daß diesem Werke kein anderes mehr folgen werde. Der Tonsätze in demselben sind 38, meist über Bibelworte, oder doch geistliche Texte in ungebundener Rede: doch kommen auch einige vor, deren Grundlage durch Weisen geistlicher Lieder gebildet wird. Es sind folgende: Nr. 1. Nun komm der Heiden Heiland. Nr. 4. Sei willkommen Jesulein; jenes Weihnachtslied, das uns schon in den Fest-, Buß- und Dankliedern begegnete. Nr. 5. Helft mir Gott's Güte preisen. Nr. 8. Christus du Lamm Gottes; eingeflochten in eine Klage um den am Kreuze leidenden Erlöser: „Ach Jesus stirbt ic.“; auch nicht unzerstückt, noch unverändert. Nr. 17. 21. „Du König der Ehren Jesus Christ; Heilig ist unser Gott ic.“; einzelne Zeilen aus dem Lobgesange: „Herr Gott dich loben wir.“ Nr. 23. „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.“ Nr. 27. „Meine Seele erhebet den Herrn“; der Lobgesang der Maria, auf die ihm in der evangelischen Kirche herkömmlich angeeignete Intonation des neunten (Pilger-) Tones gesungen. Nr. 30. „Allein zu dir Herr Jesu Christ ic.“ Nr. 31. „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ic.“ Nr. 36. „Warum betrübst du dich mein Herz“ mit seiner bekannten Singweise, zwischen deren Zeilen die Worte eingeflochten sind: „Es bleibt alles auf der Welt“, wie in der früheren Bearbeitung einer zu diesem Liede neu erfundenen Weise dieselben der Spruch unterbrach: „Lebet doch unser Herr Gott noch!“ Endlich Nr. 37: „Erbarm' dich mein' o Herre Gott!“ Alle diese Melodien sind motettenhaft behandelt, nach Art der Meister aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts bis in die Mitte der zweiten hinein; ihre einzelnen Zeilen bilden die Grundformen längerer oder kürzerer kontrapunktischer Ausführungen, und nirgend wird dadurch, daß eine Singweise vollständig, ohne Einschaltung, ein Tongewebe als ruhender Grundgedanke (cantus firmus) beherrschte, das Liedhafte herausgehoben, was nur zuweilen durch Ruhepunkte zwischen den einzelnen Lied- und Melodiezeilen geschieht, die sonst in der strengen Motettenform mit solcher Entschiedenheit nicht hervortreten, weil diese ein möglichst fortgehendes Tongewebe erheischt. Was diese Durchführungen gegen ältere auszeichnet ist eine größere Einfachheit und Klarheit der Verwebung, so wie Sangbarkeit der einzelnen Stimmen. Es ist also immer noch ein Durchbilden der gewählten Form, wenn auch nicht ein eigentliches Fortbilden in diesen Sätzen zu finden, ein Streben, die durch den Zusammenklang der verwobenen Stimmen entstehende Harmonie bedeutsamer zu machen, und sie von aller verletzenden Härte frei zu halten, da ausgenommen, wo der Inhalt des Gesungenen Herbeheit des Ausdrucks erheischte. Dadurch stehen auch die Motetten in strengerem Sinne unter ihnen — diejenigen, denen

nicht eigentlich eine zusammenhängende Melodie zu Grunde liegt, — anderen, ähnlichen voran; vor allen die über den 12ten bis 14ten Vers des 51sten Psalms: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gib mir einen neuen, gewissen Geist — Verwirf mich nicht von deinem Angesicht, und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir — Tröste mich wieder mit deiner Hülfe, und der freudige Geist enthalte mich“; Sprüche, die mit großer Innigkeit und Wärme gesungen sind. Daß in zweien unter den Gesängen dieses Werkes jenes Gegenüberstellen geistlicher Lieder und Sprüche nach Gesprächsart sich finde, wie es in anderen unseres Meisters häufiger vorkommt, haben wir schon zuvor bemerkt.

In Wopelius Gesangbuche finden wir noch einige Tonsätze mit Hammerschmidts Namen bezeichnet, die in den besprochenen Werken nicht enthalten sind. Sie sind sämmtlich liebhaft, auf selbsterfundene Weisen, wie wir voraussetzen, gearbeitete, und dem Orte zufolge, wo sie uns begegnen, sind ihre Melodien in Sachsen mindestens dem allgemeinen Kirchengesange einverleibt gewesen. Es sind folgende: ein vierstimmiger Satz über das Lied des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen: „Wie's Gott gefällt, gefällt mir's auch“ (S. 727—729); ein ebenfalls 4stimmiger über des Rektor Reimann Lied: „So klaget Zion sich, und weinet jämmerlich, der Herr hat mich verlassen“ (S. 770—772); ein solcher auf ein zweites Lied desselben Dichters: „Gott, laß vom Borne, den Niemand kann tragen“ (S. 1053—1054); einer über ein Lied Christoph Kirchenbitters: „Jesum hab' ich mir erwählet, Jesus ist mein Licht und Schein“ (S. 893—894); endlich ein fünfter über das Sterbelied eines unbekannten Dichters:

„Was ist doch der Menschen Leben,  
Die sich ihrer Sterblichkeit  
Nicht erinnern, sondern streben  
Stets nach großer Uppigkeit“ u.

(S. 914—916.)

der einzige unter diesen Sätzen, der etwas größere Sorgfalt für die selbständige Ausbildung der einzelnen Stimmen zeigt, mehr als wir bei bloßen Liedern von Hammerschmidt sonst gewohnt sind. Die Melodie des ersten dieser Lieder bewegt sich durchgängig im dreitheiligen Takte; in denen des 2ten und 4ten wechselt derselbe mit dem geraden; rhythmischer Wechsel erscheint in keinem unter ihnen, wie wir ihn denn überhaupt nirgends bei Hammerschmidt antreffen. Ja, auch da begegnet er uns nicht, wo etwa eine äußere Veranlassung dazu vorhanden gewesen wäre, wie bei der Weise des Reimannschen Liedes: „Gott laß vom Borne“, offenbar einer Übersetzung des lateinischen: „Aufer immensam Deus aufer iram“; ein Lied, das dem sapphischen Versmaasse angehörend, bei genauem Anschließen an dasselbe den Sänger leicht hätte dahin führen können. Die Quelle dieser Tonsätze ist uns unbekannt, wir wissen also auch nicht, ob Wopelius sie in ihrer ursprünglichen Gestalt mittheilt — was er bei den Liedern „Freuet Euch ihr Christen alle“ und „Meinen Jesum laß ich nicht“ mindestens nicht gethan — oder sie vereinfacht hat, um sie dem Gemeinegesange anzupassen. Am wenigsten würde dieses bei dem letzten derselben vorauszusetzen seyn, der zu sehr das Gepräge des Ursprünglichen an sich trägt. Nur aus zwei Werken Hammerschmidts könnten sie entlehnt seyn, die uns von Gerber (N. L. II. Col. 491, 492) und Walter (S. 299) noch genannt werden und deren Anschauung ich nicht erlangen konnte. Das eine führt den Titel „Musikalisches Bethaus“, ohne

Angabe des Druckorts und der Jahrzahl; das andre sind zwei Theile weltlicher Oden, um 1650 erschienen, aus denen man wohl besonders ansprechende Weisen des gefeierten Meisters auf geistliche Lieder übertragen haben möchte.

Zuletzt seien hier noch drei Werke unseres Meisters erwähnt, die von Gerber und Walter an den angeführten Orten genannt werden, und die wir, als unserem Zwecke fremd, übergangen haben. Bei zwei Theilen „Paduanen, Gaillarden, Balletten u. zu Freiberg 1648 und 1650 erschienen, bedarf es darüber keiner weiteren Erklärung. Aber auch bei 17 fünf- bis zwölfstimmigen Messen, die er 1663 zu Dresden, und lateinischen Motetten für eine und zwei Stimmen die er eben da 1649 herausgab, erscheint dieses Vorübergehen gerechtfertigt, weil des Meisters Thätigkeit für die eigenthümliche Gestalt des evangelischen Kirchengefanges, nach der Aufgabe die er sich in ihnen gestellt hat, nicht hervortreten kann.\*)

Nach Gerbers Berufung auf Wehels Flederhistorie (I. 365) soll Hammerschmidt die Weise des Liedes angehören: „Ach was soll ich Sünder machen.“ Sie steht mit ihren Liebe in Hopelius Gesangbuche (S. 989 — 990) jedoch ohne Angabe seines Namens; beide sind auch in den zuvor besprochenen Werken nicht zu finden. Nun redet aber Wehel an dem angeführten Orte nur von dem Liede selbst, nicht dessen Melodie; er bemerkt daß jenes unstreitig dem Johann Flittner gehöre, und meint, wenn es Hammerschmidt zugeschrieben werde, möge man wohl den Dichter mit dem Consequer verwechselt haben. In diesen Worten liegt aber nur eine Vermuthung, nicht ein Zeugniß für seine Urheberschaft, und jene wird durch die zuvor angeführten Thatsachen entkräftet.

Hammerschmidt hat, den Werken zufolge, die wir eben nach der Ordnung ihres Erscheinens betrachteten, in den vornehmsten älteren Formen des Consages sowohl, als den zu seiner Zeit neu auf- gekommenen sich versucht. Doch ist nicht zu leugnen, daß er diese letzten mit größerem Geschick hand- habt, ihnen mit mehr Vorliebe zugethan ist. Sene scheint er meist nur gewählt zu haben, um seine meisterliche Tüchtigkeit daran zu bewähren, wie es auch von Heinrich Schük, seinem Vorbilde, geschehen war; freilich von diesem, dem älteren, zum Theil noch bei ihnen herangekommenen und herausgebildeten, mit größerem Glücke, wenn wir auch zugestehen müssen, daß selbst dem jüngeren Meister noch ein

\*) Die 17 Messen Hammerschmidts (theils mit, theils ohne Instrumentalbegleitung) sind dem Bürgermeister und Oberkämmerer zu Freiberg, Siegmund Horn zugeeignet, als besonderem Beschützer und Gönner der Tonkunst. Mit dem Preise dieser Kunst beginnt die Widmung (dd. Bittau d. 1. Mai 1663); ihr folgt ein Lobgedicht des Magisters Georg Schirmer, und diesem ein kurzes Vorwort an „den Günstigen Musik-Liebhaber.“ In diesem werden von dem Meister „vollständige Harmonieen in unterschiedlichen Vocal- und Instrumental-Stimmen nebenst fünf Complementen, auch ein Werk dergleichen Magnificat“ verheißen, von deren Erscheinen ich nirgend eine Nachricht gefunden habe.

Der Motetten (1649 zu Dresden bei Christian Berg erschienen) sind 20; 19 für eine Sopran- Tenor- Bass- stimme; eine (Nr. 20) für 2 Sopranstimmen. Es scheint als habe man damals die Altstimme weniger geschätzt, als die übrigen Singstimmen, da sie sich hier nicht bedacht findet. Dieses Werk ist dem Bürgermeister, Stadtrichter, den Rathsverwandten und einigen Bürgern zu Görlitz gewidmet. Der Meister sagt darin „daß sie ihn ihrem geliebten Collegio Musico, als er verwichener Zeit demselben beizuwohnen die Ehre gehabt, dermaßen affectionirt gemacht, daß er ihnen sein ganzes musikalisches Vermögen, so aufm Papier und im Druck zu befinden, zu angenehmen Dienste, und auch sich selbst persönlich öfters, ja allezeit, dabei zu seyn erwünsche“ und will ihnen nun mit dieser Gabe sein dank- bares Angebenken bezeigen. — Diese sogenannten Motetten sind Gesänge über einen begleitenden Instrumentalbass. Sie führen also ihren Namen, der in der Regel eine Verwebung mehrerer Stimmen zu selbständiger Harmonie voraussetzt, nur in uneigentlichem Sinne, und wahrscheinlich ist er deshalb nur angewendet, weil kurze geistliche Sprüche, wie gewöhnlich bei Motetten, in diesen Gesängen behandelt sind. Diese Sprüche sind lateinische, mit nur zwei Ausnahmen: Nro. XI behandelt den Psalmspruch: Lobe den Herrn meine Seele; Nro. XV jenen andern: Wenn der Herr die Ge- fangenen Zions erlösen wird u.

Durchbilden derselben nachgerühmt werden dürfe. Wo geistliche Lieder die Aufgaben seiner Tonsätze bilden, und er deren selbsterfundene Melodien nicht etwa nach Form der Motetten behandelt, und dadurch das Liedmäßige, wenn nicht gänzlich zerstört, doch unkenntlich macht, wo vielmehr der ganze Bau seines Satzes dahin gerichtet ist, es geltend zu machen, da mangelt seinen Erfindungen das bezeichnende Gepräge der Weisen des deutschen Kirchenliedes, jene eigenthümliche Verschmelzung des Kirchlichen und Volksmäßigen. Er empfindet nicht mehr im Sinne jener alten Grundformen des geistlichen Gesanges, der Kirchentöne, darum sind sie ihm nicht ein belebendes gestaltendes Gesez, sondern eine beengende Schranke, die er frisch überschreitet. Das in geordnetem Wechsel Ebenmäßige der rhythmischen Ausgestaltung alter Weisen erscheint ihm — wenn auch nicht zufolge darüber ausgesprochener Worte, doch nach dem Zeugnisse, das seine Kunstschöpfungen von seiner Ansicht ablegen — als ein Regelwidriges, der inneren Übereinstimmung Entbehrendes, den angenehmen Fluß des Gesanges Hinderndes; deshalb muß es dem durchgängig herrschenden Gleichmaße weichen, dieses erscheine nun in einer einzigen, dauernd festgehaltenen Taktart, oder verschiedenen, in scharfer Abgrenzung nebeneinander gestellten. Seinen liebhaften Gesängen gebricht deshalb freilich ein Bau, der älteren, innerhalb ihrer Strophen, die eigenthümlichste Mannigfaltigkeit verlieh; allein der Meister strebt einer solchen auf einem anderen Wege nach, der eben für ihn bezeichnend ist. Rosenmüller hatte seinen Behandlungen der ungebundenen Rede heiliger Schriftworte durch Ebenmaaß in der Behandlung ihrer einzelnen Sätze, — oder Verse, wie wir sie nennen — und durch äußerlich hervorgehobene künstlerische Beziehung dieser selbständig ausgestalteten Theile des Ganzen, eine Art Strophenbau zu geben gewußt, in welchem jene Sätze als Liedzeilen erscheinen konnten, selbst als Auf- und Abgesang einander sich gegenüber ordnend. Hammerschmidt bildet aus mehreren Strophen der von ihm gesungenen und gesezten Lieder ein einziges, größeres Gesatz, innerhalb dessen jene seine einzelnen Bestandtheile durch ihre Behandlung dennoch eigenthümlich unterschieden hervortreten, vermöge einer entschieden kenntlichen Beziehung aber nicht als nur nebeneinandergestellte erscheinen, sondern als innerlich, wesentlich verknüpfte, zusammengehörende. Er empfindet wahr und lebhaft was seine Dichter ihm bringen, aber nicht mehr in jenem großartigen Sinne älterer Meister, deren Einzelgefühl auch stets auf einem Gesamtgefühl ruhte; seine Persönlichkeit tritt durchaus dabei in den Vordergrund, er ist es, dessen besondere Auffassungsweise sich kund giebt, und nicht erscheint er als Organ der Gesamtheit in seinem Bilden; und so ist es wiederum auch das Gefallen an jener, und an ihrem Einflusse auf seine Hervorbringungen, was ihm die Gunst der Hörer gewinnt, und seinen Melodien selbst die Thore der Kirche öffnet. Er vereinigt den Sänger und den Sezer, doch nicht in so inniger Verschmelzung, daß Einer nicht getrennt werden könnte von dem Andern; jener hat vielmehr bei ihm das entschiedenste Übergewicht über diesen, und was dieser der Gabe jenes hinzubringt sind nur Gegensätze: wirkungsreiches Entgegenstellen von Licht und Schatten, im Starken und Leisen, in minderer und größerer Stimmenfülle; ein leicht abzustreifender Schmuck, und dennoch eben dadurch, daß er nicht als unbedingt wesentlich erscheint, ein Zeugniß für den wirklichen Werth des durch die Sängergabe Geschaffenen, das nicht erst dieses Schmuckes bedurfte, um Etwas zu seyn. Eben dadurch nun ist er für den Gemeinegesang fruchtbar geworden, selbst da, wo er nicht für diesen unmittelbar schuf; ja, die Gemeinde hat, dem in diesem Sinne Geschaffenen vorübergehend, sich Anderes, auf dem eigensten Gebiete seiner Thätigkeit lebendig Erwachsenes angeeignet, ein sicheres Zeugniß dadurch ablegend über

die Bedeutung seiner Gabe. Aus seiner Vorliebe für Gegensätze erwächst ihm auch die besondere Art der Gesprächsform die seine Lonsätze auszeichnet, und die auf die Folgezeit eine eingreifende Wirkung äußert, die Gestalt der geistlichen Kunstmusik, und ihr Verhältniß zu dem allgemeinen Kirchengesange wesentlich bedingend. Hierin eben vor Allem beruht seine geschichtliche Bedeutsamkeit. Seine Gespräche stellen Lied dem Liede gegenüber, den Spruch der Schrift dem Liede, das alte Testament dem neuen, und in Allem diesem eine Art tonkünstlerischer Behandlung der andern; so findet er einen wesentlichen Anknüpfungspunkt zwischen dem allgemeinen Kirchengesange und dem geistlichen Kunstgesange, während bei Schütz und dessen Nachfolgern der Zusammenhang beider sich gelockert hatte. Denn diese hatten ausschließend fast das Wort der Schrift behandelt in ihren Lonsätzen, in der Überzeugung, daß seine wirksame, nachdrückliche Betonung durch die neuerfundenen italienischen Satzformen, denen sie vor Allem anhängen, am ersten zu erreichen, daß es auch für geistliche Gesänge die würdigste Aufgabe sei. Deshalb war die Liedform von ihnen vernachlässigt worden, und deren kunstgemäße Entwicklung, von der Eccard so herrliche Muster geboten hatte; der Kunstgesang war von dem Gemeinegesange gelöst worden, ihm ferner getreten. Nun aber, durch unsern Meister, bringt dieser wiederum ein in jenen, mit Kraft und Bedeutsamkeit. Über dem redegemäß betonten Schriftworte, das die Erlösten in ernster Mahnung an die Leiden des Herrn erinnert, deren Frucht die Erlösung gewesen, erheben sich ihm die Töne jenes alten Liede von der Passion, mit inniger Bitte um fruchtbare und dankbare Erwägung dieses versöhnenden Leidens, leiser, einzelner zuerst, dann in reicher Fülle, alles in ihre Harmonie hineinziehend; neben dem ernst strafenden, die Sünden der Welt rügenden, vor dem Gericht warnenden Liede, ertönt die Weise jenes alten Psalmgesanges, in der Klage, daß die Heiligen abgenommen hätten, der Gerechten wenig seien unter den Menschenkindern; in die demüthige Ergebung, wie die Worte sie aussprechen: „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit, sein Will ist stets der beste“ flucht sich die sanfte tröstende Stimme: „Auf deinen lieben Gott trau du in aller Noth“, eine Weise in die andere verwebend; während die feste, gläubige, liebende Zuversicht in jener alten, schönen Weise das Bekenntniß ausspricht: „Allein zu dir Herr Jesu Christ mein' Hoffnung steht auf Erden“ empfängt sie die tröstende Bekräftigung in jenem Worte der Schrift: Fürchte dich nicht, ich bin dein Schild, und dein sehr großer Lohn; der von dem Meister selbst erfundenen Weise jenes Liede von der Nichtigkeit und Flüchtigkeit des Schönsten hienieden auf Erden, treten, es unterbrechend, während seine Worte verstummen, in dem mächtigen, wortlosen Halle der Posaunen, die Klänge der Weise des alten Gesanges entgegen, der, uns von dem Tode umfassen bekennend inmitten unseres Lebens, hinweist auf den Herrn, den heiligen, starken Gott, den mächtigen barmherzigen Heiland, der uns nicht versinken läßt in des bitteren Todes Noth. Alles dieses, sei es nun in genügender, künstlerischer Ausgestaltung erschienen, sei es hin und wieder nur eine ehrenwerthe Andeutung von des Künstlers Gedanken geblieben, wurde ein fruchtbarer Keim für die Zukunft, auf ihm beruht die Gestalt, welche in der Folge die Kirchenjahrgänge der Meister des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts gewannen; je schlichter es aber bei Hammerschmidt sich zeigte, nur durch den Gegensatz kräftig hervorgehoben, um so eindringlicher trat seine Absicht, der künstlerische Gedanke hervor, um so besser vermochte der Spätere beides zu erkennen, es reicher, bedeutsamer auszugestalten. So erreicht Hammerschmidt, eben durch dasjenige, was ihm mangelt, — die lebendige, eigenthümliche, selbständige, und doch in das Ganze liebend aufgehende Ausbildung des Einzelnen, — seine historische Bedeutung. Aber einmal weiß er die-

fen Mangel durch die Anmuth seiner Erfindungen vergessen zu machen, dann ist es aber auch nicht ein Mangel des Unvermögens, der an ihm zu rügen wäre, sondern was wir an ihm vermissen möchten, dessen enthält er sich aus Überzeugung, und je lebendiger ihm diese bewohnt, wird ihm diese schlichtere Ausstattung — wir wollen sie, ohne ein Wort des Tadel's damit auszusprechen, dürstigere nennen — der eigenste Ausdruck seines Gefühles. Wiederholt spricht er aus, daß dem Worte alle Gerechtigkeit widerfahren müsse, und darum enthält er sich der sinnreichen, Kontrapunktischen Verflechtung der Stimmen, die seine Verständlichkeit, seinen Nachdruck hindern könnte, und leiht ihm dafür den anmuthendsten melodischen Schmuck; aber er tadelt und verwirft jene Kunst nicht, ja, er enthält sich jedes Urtheils über dieselbe, er zeigt durch die That, daß er sie zu üben verstehe, und antwortet seinen Tadeln mit aller Zuversicht, daß er wisse was er wolle, daß es ihm also gefalle, wie er es gemacht habe.

So dürfen wir denn von diesem Meister, der uns lange beschäftigte, nachdem wir jetzt versucht haben, ein Bild seines Wirkens und Strebens hinzustellen, nunmehr Abschied nehmen. Er steht in keinem seiner Werke auf der Höhe der Kunst, und doch hat er in seiner Weise Vollendetes geleistet, und gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen des 17ten Jahrhunderts auf dem Gebiete heiliger Tonkunst. Seine rechte Stelle dort werden wir dann erst ihm anzuweisen vermögen, wenn wir nicht allein jenes Jahrhundert in der Gesamtheit seiner Hervorbringungen werden überschauen können, sondern auch erkennen, wie das, in der ersten Hälfte des folgenden Geschaffene daraus erwachsen sei. Bis dahin mögen die Andeutungen genügen, die unser Schlußwort über ihn enthält, und die über seine Bedeutung wie für den allgemeinen Kirchengesang, so für den geistlichen Kunstgesang insbesondere sich verbreiteten.

#### 4. Georg Neumark.

An Hammerschmidt, und dessen Art und Kunst lehnen sich vornehmlich thüringische Meister, durch die sie dann auch nach dem südlichen Deutschland hin verpflanzt wird. Ein eben auch aus Thüringen, ja, mit den später zu nennenden Tonkünstlern aus Einer Stadt stammender Künstler, steht zwar mit Hammerschmidt in keiner nähern Verbindung. Allein mit diesen seinen Landsleuten geht er, in einer Richtung mindestens, denselben Weg; als Dichter, Sänger, Seher geistlicher Lieder, namentlich auch in der Art wie er diese durch Instrumentenspiel einleitet und schmückt. Dazu kommt, daß wir ihn in der Mitte eines nicht lange vor seiner Geburt entstandenen Vereines, ja als dessen Beamten und Geschichtschreiber finden, eines Vereines der, wenn auch nicht immer auf geeignete Weise, doch stets ehrenwerth, bestrebt war, der in Deutschland je länger je mehr einbrechenden Verehrung des Fremdländischen einen Damm entgegenzusetzen, und das Vaterländische, zumahl in der Dichtung, aufrecht zu erhalten; dieses aber um eine Zeit, wo der unheilvollste Krieg es vollends zu zertreten, ja durch Überschwemmung Deutschlands mit fremden Söldnerhaufen die widerwärtigste Sprachmengerei begünstigend, die Sprache selbst zu gefährden drohte. Was über diesen Verein, dessen wir öfter noch werden zu gedenken haben, uns bekannt ist, verdanken wir hauptsächlich diesem Meister, und wir theilen es hier, wo wir von ihm zu handeln haben, in gedrängter Übersicht aus seinem Munde mit; denn ein mittelbarer Einfluß jener Verbrüderung auch auf die Weise des geistlichen Liedes ist nicht zu verkennen.

Es ist Georg Neumark, von dem wir reden. Er war am 16ten März 1621 zu Mühlhausen in Thüringen geboren, und erhielt seine erste Bildung auf dem Gymnasium zu Schleusingen;



durch wen er in der Tonkunst unterwiesen worden, wissen wir nicht. Doch scheint er mit den Meistern der Preussischen Conschule in unmittelbarem Verkehr gestanden, ja, eine Zeitlang in Preußen sich aufgehalten zu haben. Es sind mehrere Thatsachen, die darauf zu schließen vergönnen. Unter den Gelegenheitsgedichten seines bald näher zu besprechenden musikalisch-poetischen Lustwaldes, sind mehre an Preussische Freunde gerichtet (Nr. 46. 50. 51. 83); ja, in einem derselben wird Michael Albrecht von Schram, der Besungene, als des Dichters Tischgesellschaftler zu Königsberg in Preußen genannt. Von Heinrich Albert hat Neumark die Gewohnheit entlehnt, fremdländische Melodien seinen Gedichten anzupassen, polnische (Nr. 53. 79. 85.) und französische Arien (72. 73); endlich hat er dem genannten Werke auch Tonsätze Preussischer Meister (Bythner, Erben, Weichmann) einverleibt. Alles dieses läßt an persönlichen, unmittelbaren Beziehungen zu den Meistern jener Schule nicht zweifeln, die sich wohl anknüpften, während Neumark, wie wir voraussetzen, die Hochschule zu Königsberg besuchte. Doch finden wir nicht daß er den Häuptern der dortigen Gesangschule, Eccard und Stobäus, irgend nachgestrebt hat. Sein fester Wohnsitz war Weimar, bis an das Ende seines Lebens, am 8ten Juli 1681; er bekleidete dort die Stelle eines Fürstlich Sächsischen Geheimen Archiv Sekretarius, und seit 1658 auch die des Erzschatzhalters (Archivars) der fruchtbringenden Gesellschaft, über deren Ursprung und Schicksale wir Einiges hier einschalten.

Die fruchtbringende Gesellschaft, oder der Palmenorden, nahm eben hundert Jahre nach dem Beginne der Kirchenverbesserung, 1617, am 21. August, ihren Anfang. Sie verdankte ihn einer zufälligen Veranlassung. Auf dem vormahls sogenannten Schlosse Hornstein, der nachmahlig gen Wilhelmsburg zu Weimar fand sich an dem genannten Tage eine Gesellschaft von neun Personen zusammen. Die Herzoge von Sachsen Weimar, Ernst der Jüngere, Friedrich, Wilhelm; Ludwig und Johann Casimir, Fürsten zu Anhalt; der Obrist Dietrich von dem Werder; der Weimarische Kammerath Friedrich von Kospoth; Caspar von Teutleben, Weimarischer Hofmeister, und Christoph von Krosigk waren durch eine traurige Veranlassung vereint; wie es scheint, die feierliche Bestattung der am 16ten July abgesehenen Wittwe Herzogs Johann von Weimar, Dorothea Maria, Tochter Joachim Ernsts von Anhalt. Caspar von Teutleben, „ein stattlich gelehrter, und mit viel adelichen Heldengaben ausgerüsteter Edelmann“ suchte die Gesellschaft zu erheitern durch Erzählung von den italienischen Vereinen für allershand würdige Zwecke; man unterredete sich darüber, und nun trat er mit dem Vorschlage hervor: ob nicht auch in Deutschland, zu Aufrechthaltung der Landessprache, und ihrer Reinigung von Wortmengerei und ausländischen Flicken ein Verein gestiftet werden könne? Ludwig von Anhalt ergriff diesen Vorschlag mit vielem Beifall und Eifer. Man kam überein: der zu errichtende Orden solle stets einen Fürsten des Reiches zum Vorstande haben, er solle die fruchtbringende Gesellschaft, oder der Palmenorden heißen, und als Symbol die indianische Palme, oder den Kokosbaum führen, mit dem Wahlspruche: Alles zum Nutzen. Eben so sollte jedes Glied des Vereines einen mit dessen Zwecke in Beziehung stehenden Namen, ein besonderes Zeichen, einen eignen Wahlspruch annehmen. Als erster Vorstand wurde Ludwig von Anhalt erkoren; er wählte für sich den Namen des Nährenden, als Symbol ein Waizenbrod, als Spruch: Nicht besseres. Teutleben, von dem der Gedanke eines solchen Vereines ausgegangen war, wurde als Stifter anerkannt, und ihm der erste Platz in der Gesellschaft eingeräumt. Er nannte sich den Mehltreichen, nahm reines Waizenmehl als Symbol, und als Spruch: Hierin findet sichs. Auch über allgemeine Geseze der Gesellschaft verständigte man sich sogleich. Es wurde festgesetzt: 1) ein jedes Glied des Vereines solle sich ehrbar, verständig und weise, tugendhaft und höflich,

nützlich und ergötzlich, leutselig und mäßig bezeigen, rühmlich und ehrlich handeln, bei Zusammenkünften gütig und vertraulich, in Worten, Gehehrden und Werken sich treulich erweisen, keiner solle dem Andern ein widriges Wort übel aufnehmen, aber auch aller ungeziemenden Reden und groben Scherze sich enthalten. 2) Jeder solle verpflichtet seyn, die deutsche Muttersprache in ihrem gründlichen Wesen und rechtem Verstande, ohne Einmischung fremder, ausländischer Flichworte, im Reden, im Schreiben, in Gedichten, auf's aller zier- und deutlichste zu erhalten und auszuüben, auch deshalb mit Höflichkeit seine Mitgesellschafter zu überwachen. 3) Jeder Gesellschafter solle sich belieben lassen, ein in Gold geschmelztes Gemälde an einem sittichgrünen Seidenbände zu tragen, auf dessen einer Seite der Palmbaum, und das Wort der fruchtbringenden Gesellschaft stehe, auf der andern sein eigenes Bild nebst Namen und Wahlsprüche. Die Gesellschaft wuchs bald an Zahl der Mitglieder, welcher keine Grenze vorgeschrieben war. Von 1617 bis 1662 zählte sie unter ihren Mitgliedern einen König — welcher es gewesen, habe ich nicht finden können — drei Churfürsten: Georg Wilhelm von Brandenburg (1637), Friedrich Wilhelm den Großen (1643), Johann Georg von Sachsen (1658); 49 Herzoge, 4 Markgrafen, 10 Landgrafen, 8 Pfalzgrafen, 19 Fürsten, 60 Grafen, 35 Freiherrn, 600 Edelleute, Gelehrte, und andere vornehme bürgerliche Standespersonen. Neumark wurde (der 605te der Aufgenommenen) im Jahre 1653 durch den zweiten Vorstand der Gesellschaft in dieselbe eingeführt, durch Wilhelm, Herzog von Sachsen, der im Jahre 1651 dazu erkoren, den Vereinsnamen des *Schmachhaften* angenommen hatte. Ihr drittes und letztes Haupt war, seit 1662, Herzog August von Sachsen, Administrator von Magdeburg, der *Wohlgerathene*.

Wir lassen hier eine Reihe von Namen, Symbolen, Wahlsprüchen ausgezeichneten Glieder der Gesellschaft, wie wir sie bereits genannt haben, oder noch nennen, und von ihnen handeln werden, folgen. Willig stehen diesen die drei schon erwähnten Churfürsten voran, die andern reihen wir ihnen, der Zeitfolge nach, an.

Churfürst Georg Wilhelm von Brandenburg wurde im Jahre 1637, der 307te, aufgenommen; er nannte sich den Aufrichtenden, nahm Distazien (grüne Zwiebelnüsse) zu seinem Zeichen, als Wahlspruch: Was fast vergangen. Sein Sohn und großer Nachfolger, Friedrich Wilhelm, um 1643 eingetreten, wählte den Namen des Untadelichen, als Zeichen die Mirobolanen, als Spruch: Kräftiger Jugend. Johann Georg, Churfürst zu Sachsen, wurde um 1658 Mitglied, der Preiswürdige genannt; sein Zeichen wurde der Cedernbaum, sein Spruch: Besteht unwandelbar. Vor dem ersten dieser drei Fürsten aufgenommen erscheint:

1629, der 200ste, Martin Dpiz; der Gefrönte; Lorbeerbaum mit breiten Blättern; Mit diesen! nach ihm:

1641, „ 362ste, August Buchner; der Genossene; das Kraut Musa; Je öfter, je lieber.

1642, „ 368ste, Georg Philipp Harsdörfer; der Spielende; Kleine, welsche bunte Böhnlein; Auf manche Art.

1642, „ 397ste, Justus Georg Schottel; der Suchende; Genssenwurzel; Keine Dienste.

Nun tritt Friedrich Wilhelm der Große ein, und nach ihm ist anzumerken:

1645, der 436ste, Johann Michael Moscherosch; der Träumende; Nachtschatten; Hohe Sachen.

1646, „ 451ste, Joachim von Glasenapp; der Erwachsene; Gemeine Hirse; Im feuchten Erdbreich.

1647, „ 467ste, Johannes Rist; der Rüstige; das heilige Holz; Wozu man seiner bedarf.

1648, „ 510te, Friedrich von Logau; der Verkleinernde; Milzkrant; Geschwollene Milz.

1651, der 543ste, Adam Olearius; der Vielbemühte; Moscovische Pomeranzen; In der Fremde.

1652, = 584ste, Hans Friedrich von Bräfrican; der Treffende; Pfeilkraut; Wohin er zielt.

Hier hätten wir Neumark einzureihen, den Sprossenden, mit dem Sinnbilde schwarzbraun gefüllter Nellen, dem Spruche: Nützlich und ergeßlich; sodann Johann Georg von Sachsen; nach beiden bleibt uns zu nennen

1662, der 788ste, Andreas Gryphius; der Unsterbliche; Drant; Wegen verborgener Kraft.

Es ist anziehend zu sehen, wie in der Wahl des Namens, Sinnbildes, Spruches, das Verhältniß der Glieder zu dem Vereine, und auch ihr eigener Sinn und Geist sich ausspricht. In dem Einen das Bewußtseyn reinen Willens, in dem Andern das stolze Wissen um eigenen Werth, in noch Anderen leiser Spott über sich selbst; aufrichtiges Geständniß des Durstes nach Beifall, Zuversicht am Ziele zu stehen, neben der Überzeugung, daß man der äußeren Haltung bedürfe zum Gedeihen, endlich ein cynisches Bekenntniß rüstigen Bemühtseyns zur Abwehr des Fremdländischen. Neumark, der Sprossende, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, hat freilich, wie er es denn auch nicht konnte, uns darüber nicht belehrt, wie nun ein jedes der Vereinsglieder seinen Namen und Spruch im Sinne der Gesellschaft bewährt habe; bei denen, die mit beiden nur ihr Streben bezeichneten, oder sich selbst leise verspotteten, haben meist ihre Werke beides bewährt, über Alle hat die Folgezeit gerichtet, und was darüber hier auszusprechen ist werden wir an seiner Stelle nicht vorenthalten. Das Anwachsen des Umfanges der Gesellschaft erkennen wir aus der den Aufgenommenen beigefügten Zahl; ziemlich regelmäßig wuchs sie von zwölf zu zwölf Jahren um 200 Mitglieder, und wenn auch ihre Dauer im Ganzen das gewöhnliche Lebensziel des einzelnen Menschen nicht um Vieles überschreitet, so dürfen wir doch nicht voraussetzen, daß die Zahl der gleichzeitig lebenden Glieder diejenige erreicht habe, mit welcher der zuletzt Aufgenommene bezeichnet war. Dennoch war sie gewiß immer beträchtlich genug, und man war eifrig bemüht ihre Verminderung abzuwehren. In diesem Sinne stifteten der Spielende — Harßbörfer — die Pegnitz-Schäferrei, der Rüstige — Rist — den Elbschwanenorden, als Pflanzgärten für die fruchtbringende Gesellschaft; aus den Mitgliedern dieser jüngeren Vereine sollte der ältere sich wieder ergänzen, wenn die Gelehrtesten und sonst Ausgezeichnetsten unter den Seinigen ihm verloren gegangen wären. In diesen Tochtergesellschaften galten die schäferlichen Eigennamen, wie in dem Muttervereine die bezeichnenden; in beiden nach Art der italienischen Verbrüderungen, welche das Vorbild dieser deutschen gewesen waren.

Die fruchtbringende Gesellschaft, auf einem ursprünglich lobenswerthen vaterländischen Streben beruhend, erschien doch bald ihrem anfänglichen Zwecke, wenn auch nicht entfremdet, doch, bei ihrer großen Verbreitung und der Unmöglichkeit kräftigen Zusammenwirkens ferner geworden. Das Band, das ihre Glieder vereinigte, erkennt man zuletzt nur noch an den „Ehrenverschen“ — wie Neumark sie nennt — womit ein Genosse den andern gelegentlich begrüßt, wenn er eine Art Wohlverhaltenszeugniß seinen Werken bei ihrem öffentlichen Erscheinen mitgiebt. Ihr Leben hat kaum das ihres Geschichtschreibers überdauert. Neumarks „Neusprossender Teutscher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft Anfang, Absehen, Sagungen, Eigenschaft und derselben Fortpflanzung“ war schon am 13. August 1668 dem dritten Vorstande des Vereines, dem Wohlgerathenen, zugeeignet; er kam indeß erst fünf Jahre später, um 1673, wirklich zum Vorschein, weil er „mit schönen Kupfern ausgezieret“ werden sollte — den Bildnissen der Stifter, der Vorstände, und allerhand allegorischen Vorstellungen nach Art jener Zeit — und diese nicht früher fertig wurden. Um 1668 waren, nach 51jähriger Dauer der Gesellschaft, 807 Mitglieder ernannt worden, durchschnittlich also

etwa 16 in jedem Jahre; in dem mir vorliegenden Abdrucke des genannten Werkes hat eine spätere Hand auf angebundenen leeren Blättern die Ernennungen bis zu Ende des Jahres 1672 fortgeführt. Es sind ihrer noch 17, bis zur Zahl 824, und noch 4 Fürsten des Hauses Anhalt erscheinen unter den Ernannten; in fünf Jahren also waren ungefähr eben so Viele der Gesellschaft hinzugetreten, als sonst in einem einzigen.

Das Werk Neumarks, durch das er eine, zwar geringe, aber doch nicht unbedeutende, auch jetzt noch allgemein unter uns fortlebende Gabe zu dem evangelischen Kirchengesange beisteuerte, wird uns zugleich ein Beispiel der Ausdrucksweise der Genossen jener Verbrüderung gewähren, deren Geschichtschreiber er war, und ihrer Art die Muttersprache von Fremdländischem rein zu erhalten. Schon um 1652 hatte er zu Hamburg ein „poetisch musikalisches Lustwäldchen“ ausgehen lassen, ehe er noch der fruchtbringenden Gesellschaft angehörte; fünf Jahre später, um 1657, erschien zu Jena bei Georg Sengenwald eine Erweiterung dieses Werkes, deren erster Theil nur uns hier beschäftigen kann. Er führt den Titel: „Georg Neumarks von Mühlhausen aus Thüringen fortgeplanter Musikalisch-Poetischer Lustwald, in dessen erstem Theile sowohl zur Aufmunterung Gottseliger Gedanken und zu Erbauung eines Christlichen Tugend samen Lebens anführende Geist- und Weltliche Gesänge, als auch zu keuscher Ehrenliebe dienende Schäferlieder mit ihren beigelegten Melodien und völliger musikalischer Zusammenstimmung enthalten sind.“ Es sind ihrer 85 im Ganzen, die ersten 26 geistliche Lieder; von 27 bis 33 moralische; von 34 bis 52 Gelegenheitslieder, von da an bis zum 85ten meist schäferliche Liebeslieder, mit Einschluß einiger Hochzeitgesänge und Brauttänze. Das Buch ist durch eine Vorrede vom ersten Januar 1657, „die Ablehnung eingerissener Mißbräuche der löblichen und kunstmäßigen teutschen Poesie belangend“, sechs deutschen Fürsten, Vorsehern der fruchtbringenden Gesellschaft, gewidmet, der seit nunmehr 4 Jahren auch der Verfasser angehörte; dann folgen „Ehrenverse“ von funfzehn Mitgliedern derselben, darunter von Justus Georg Schottel (dem Suchenden), Johann Michael Moscherosch (dem Träumenden), Georg Philipp Harsdörfer (dem Spielenden), Johannes Rist (dem Rüstigen), Adam Dlearius (dem Bemüheten). Ihnen schließt sich nun an der „Nothwendige Vorbericht an den Musil- und Teutschliebenden Leser“. Sein Lustwald — sagt uns der Verfasser — enthalte Gewächse von allerlei Art: wolkenwärts hochaufgewipfelte Cedern allerhand geistlicher Lieder und Gedichte; Klagelieder, abgebildet durch die traurigen Zypressen und Pappelbäume, deren ausdringende, und in wohltrischenden Agstein verwandelte Thränen (dir) gnugsamen Trost versprechen; die tobbittere Vermuthstaube, die bald verwelklichen Rosen, die äußerlich anschensprächtige aber dem Nutzen nach untüchtige Tulipanen, und mehr dabei den unverwelklichen Amaranthenstod der Sterb- und Himmelslieder; allzeit grünende Tannen, und bei ihnen die unsterblichen Lorbeerbäume unterschiedlicher Lobsschriften; festgewurzelte, und vor keinem Sturme weichende Eichen, neben den sieghaften Palmen der Tugendlieder und Lehrsprüche; Betrachtungslieder der unbefändigen Rhannusen, vieler dreuschlichen Meyen und Birken, welche in ihrer Anmuth daher prahlen, aber unverhofft hernach bald abgehauen, dann wieder zum Zierrath gebraucht, und endlich doch in das Feuer geworfen werden; liebliche, mit Myrthensträuchen bewachsene, mit Je länger je lieber, Vergißmeinnicht, und andern holdseeligen Blumen gezierte, und mit einem rieselnden Quellbrunnlein beschlängelte Schäferfrauen der Hirtenlieder und zulässigen scherzhaften Liebesgedichte u. s. w. Wer glaubt nicht, wenn er dieses liest, eine Stelle aus dem Werke

eines Italieners oder Spaniers jener Zeit vor sich zu haben, die mit aller Sorgfalt in ein deutsches Gewand gekleidet sei? Den Worten nach hat der Schreiber aller Sprachmengerei, jedes nichtdeutschen Ausdrucks sich treulich enthalten; dem Geiste und Sinne nach hat er durchaus fremdländisch geredet. Wie anders klingt die sinnige, treuherzige, kräftige Rede Luthers, seiner Zeitgenossen und Nachfolger! Im weiteren Laufe seines Vorberichtes kommt Neumark nun auch auf den tonkünstlerischen Theil seines Werkes. „Endlich geliebter Leser, — fährt er fort — hast du Lust dich mit einer zusammenstim-menden Music zu erfreuen, so kannst du der Walbvogel bewegliches Singen und herzerührendes Tire-liren unterschiedlicher Vorspiele (Symphonieen) und Melodieen, so theils von kunsterfahrenen Kapell-meistern und anderen Musikverständigen, theils von mir selbst, soviel es meine wenige, und nur zu meiner Ergehung erlernte Wissenschaft zulasset, aufgesetzt sind, anhören. Wie und welchergestalt aber solche am füglichsten musiciret werden sollen, stelle ich in eines jeden verständigen Musikliebhabers selbst-eigenes Belieben. Meines Erachtens werden die Lieder ihre rechte Anmuth erlangen, wenn die Vorklänge, Vorspiele oder Vorstimmungen mit Geigen in ein vollgrundmäßiges Instrument gemacht, die zu den Liedern gesetzte Geigenstimme aber mit einer gedämpften Violine oder mit einem Zyttrichen in die Singstimme gestrichen oder geschlagen werden. Es muß aber vor allen Dingen der Singer, es sey ein Diskantist oder Tenorist, den Text fein rein und deutlich auszudrücken wissen, damit die Meinung sowohl durch die Music als Worte recht hervorgebracht werde u. s. w.“ Wir lernen aus dieser Vorerinnerung des Meisters, daß mehrere unter seinen Sätzen eine Instrumentaleinleitung haben, die er stets mit einem der dreifachen Namen bezeichnet, die in jener gebraucht sind. Alle diese Ein-leitungen sind nur dreistimmig, es ist dabei angemerkt, daß die höheren Stimmen mit zwei Geigen besetzt werden sollen, und die Grundstimme ist mit Bezifferung versehen, damit auf einem Clavier oder Positiv die Harmonie „vollgrundmäßig“ dazu ausgeführt werden könne. Mit dergleichen Vor-spielen, die gewöhnlich aus der Melodie des folgenden Liedes ihre Motive schöpfen, sind die 4 ersten Sätze versehen. Die meisten der so eingeleiteten Lieder haben dann außer der, ohne Zweifel eben so wie bei dem Vorspiele auszuführenden Grundstimme, noch die Begleitung einer Geige, behalten also die Dreistimmigkeit bei; das 4te allein, das nur durch die bezifferte Grundstimme unterstützt wird, macht davon eine Ausnahme. Ja auch die Mehrzahl der Lieder ohne Vorklang — das 5te, 9te, 15te, 19te — erscheinen in der angegebenen Art mit einer zweistimmigen, den Gesang umschließenden Be-gleitung versehen. Außer diesen drei Arten des Satzes kommen noch deren zwei vor: nur mit dem Baß begleitete Lieder, wie das 7te und 16te, und ein einziges zu 4 Stimmen, ohne Begleitung, das 17te, ein „Loblied des heiligen Abendmahls und dessen Nuzbarkeiten“, auch auf die Weise „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ zu singen:

Ermuntre dich o frommer Christ,  
 Steh auf von deinen Sünden,  
 Leg' von dir ab was irdisch ist  
 Und laß dich heilig finden;  
 Du wirst in diesem Jammerthal  
 Zu einem großen Abendmahl  
 Von Gott selbst eingeladen &c.

Ohne Zweifel hat Neumark dieses Lied von bestimmt kirchlicher Bedeutung, auch durch die Behand-

lung vor den übrigen auszeichnen wollen, die, für häusliche Andacht eher geeignet, schon in ihrer äußeren Gestalt zeigen, daß dabei an Ausführung durch wenige, einzelne Personen gedacht war. Die Instrumentalbegleitung der in dreistimmigem Sage erscheinenden Melodien übersteigt dieselben zwar regelmäßig, verbunkelt sie, bei bescheidener und zarter Ausführung, indeß auf keine Weise, zumahl schon durch den Gegensatz des Gesanges und Bogenstriches Eines vor dem Andern sich hinlänglich abhebt. Sie ist wohlgeführt, von gutem Flusse, und man wird sie auch jetzt noch mit Vergnügen vernehmen. Die Singweisen der geistlichen Lieder selbst, von denen hier allein die Rede ist, bewegen sich — eine einzige, die des 4ten Liedes ausgenommen — durchaus in geradem Takte; nur dieses zeigt den dreitheiligen. Auch nur Anklänge an kirchliche Tonarten finden wir in ihnen eben so wenig, als den volksthümlichen rhythmischen Wechsel, sie erscheinen sämmtlich in arienhafter Form, und nirgend hat ihr Urheber angedeutet, daß er Lieder noch Weisen zu kirchlichem Gebrauche bestimme, das eben angeführte, und noch ein zweites ausgenommen. Es war auf Verlangen Herzogs Wilhelm von Weimar für die Bestattung seiner am 1. April 1653 in noch nicht völlig vollendetem 17tem Jahre heimgegangenen Tochter, Wilhelmine Eleonore, gedichtet und gesetzt, nach Neumarks eigener Bemerkung auf die Melodie „Nun hab' ich völliglich“, und wurde bei Aufhebung der Leiche unter Wechsel eines hohen und tiefen Chores in der Schloßkirche gesungen. Es steht unter Nr. 19 in des Dichters Lustwald, und nach jener Bemerkung fügt derselbe hinzu: „Seine eigne Melodie ist aber folgende“, wo dann ein Satz für eine Sopranstimme folgt, durch eine Geige und den (bezahlten) Bass begleitet. Das Lied stellt ein Gespräch dar zwischen den Freunden des fürstlichen Fräuleins und dieser selbst. Jene beginnen

Traurigkeit, Weh und Leid  
Kränken uns're Sinnen,  
Weil du mußt, uns're Lust  
Nun so bald von hinnen;  
Weil wir dich igt müssen sehn  
Auf der Todtenbahre stehn.

Das Fräulein antwortet:

Stellet ein eure Pein  
Ihr o meine Lieben!  
Lasset Euch meine Leich  
Nicht so sehr betrüben.  
Seht, es ist des Höchsten Schluß,  
Daß ich von Euch scheiden muß.

So geht Rede und Gegentrede, klagend und tröstend, gesprächsweise fort; und es ist wahrscheinlich, daß die Klage nach der von dem Dichter angegebenen Melodie mehrstimmig vorgetragen wurde, die Trostrede dagegen nach dessen eigen erfundener, die, für eine hohe Stimme gesetzt, von einem Instrumente, das zumeist über ihr sich bewegte, begleitet, dadurch schon in höherem Chore ertönte, und zugleich als begleiteter Einzelgesang gegen den vollen Chor in wirkungsvollen Gegensatz trat. Bei Versenkung der Leiche wurde dann das Lied von Michael Weisse „Nun laßt uns den Leib begraben“ nach seiner bekannten Kirchenmelodie von der Stadtkantorey vorgetragen, welcher, mit einge-

schalteten Strophen Neumarks (Nr. XX), in gleichem Sinne wie bei dem vorigen Liede, die fürstliche Capelle im Namen der Hingeshiedenen antwortete

Stadtkantorey: Nun laßt uns den Leib begraben,  
Daran wir kein Zweifel haben,  
Er werd' am jüngsten Tag aufstehn  
Und unverweslich herfürgehn.

Fürstliche Capelle: So traget mich denn immer hin,  
Da ich so lang' verwahret bin,  
Bis Gott mein treuer Seelenhirt  
Mich wieder auferwecken wird.

Diese eingeschalteten Strophen, in Verbindung mit dem ursprünglichen Liede, haben auch allgemeinere kirchliche Verbreitung gewonnen; wir finden sie in dem Raumburger Gesangbuche von 1736 (Nr. 887), in dem Freilingshausenschen von 1741 (Nr. 1401), doch mit jener alten Weise, wie denn, bis auf die eines einzigen Liedes, keine von Neumarks eigenen Melodien in die Kirche Eingang gefunden hat, wenn dies auch mit einigen seiner Lieder, wie wir später sehen werden, der Fall gewesen ist.

Diese Melodie ist die des 4ten Liedes von acht Strophen, überschrieben: „Trostlied, daß Gott einen Jeglichen zu seiner Zeit versorgen und erhalten will.“ Nach dem Spruch: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn, der wird dich wohl versorgen“ 1c. Einem 3stimmigen Vorspiele in dreitheiligem Takte, das seine bewegenden Grundgedanken der Weise des folgenden Liedes entlehnt, schließt nun dieses selber sich an, in gleicher Taktart gesungen als die Einleitung, und nur durch eine Grundstimme begleitet:

Wer nur den lieben Gott läßt walten  
Und hoffet auf ihn allezeit,  
Den wird er wunderbarlich erhalten  
In aller Noth und Traurigkeit;  
Wer Gott dem Allerhöchsten traut  
Der hat auf keinen Sand gebaut.

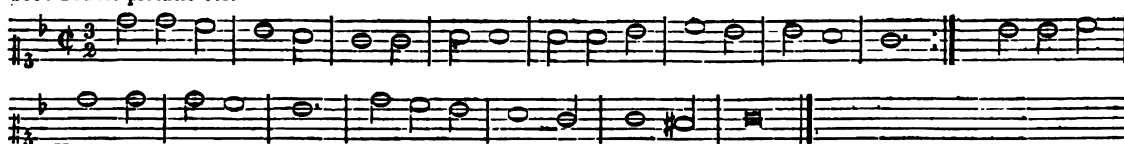
Über die Entstehung dieses Liedes ist uns folgende Erzählung aufbehalten\*), die uns nebenher auch darüber belehrt, daß Neumark eine Zeitlang im Nordwesten Deutschlands sich aufgehalten habe, worüber wir sonst keine Nachricht finden. Neumark, — so lautet die Erzählung — lebte zu Hamburg dienstlos und in großer Armuth, er war endlich genöthigt selbst seine Viola da Gamba, die er meisterlich spielte, womit er sich trösfete, zu verkaufen, um sein kümmerliches Leben zu fristen. Endlich erhielt er unverhofft eine Empfehlung an den dortigen Schwedischen Residenten von Rosenkrantz. Dieser gab ihm auf, einen Bericht an die Schwedischen Reichsräthe abzufassen, um ihn zu prüfen; seine Arbeit fand Beifall, und nun nahm sein Gönner ihn als Geheimschreiber an, mit einem, für jene Zeit auskömmlichen Gehalte von hundert Reichsthalern schweren Geldes. Neumark eilte seine geliebte Viola wieder einzulösen, seine bisherige stumme Einsamkeit durch ihre

\*) S. Amaranthes (Herbegen) Historische Nachricht von des löbl. Hirten und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang 1c. Nürnberg 1744.

Töne zu beleben; in seiner freudig dankbaren Stimmung dichtete er unser Lied, erfand dessen Weise, und ließ, unter Vergießung vieler Thränen, dieselbe zum erstenmale auf seiner wieder gewonnenen Erdfürin ertönen. Und wie Viele haben nicht seitdem an Lied und Melodie sich getröstet und erbaut! Denn beide fanden bald so großen Beifall, daß in der letzten Hälfte des Jahrhunderts kaum ein Gesangbuch genannt werden kann, worin sie nicht aufgenommen wären; auch ihre Strophe, die, so viel ich finden konnte, mit ihnen zuerst in dem evangelischen Kirchengesange erscheint, wurde allgemach in dem Maße beliebt, daß vielleicht nur in der siebenzeiligen des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her“ eben so viel, kaum mehr, Lieder gebichtet sind, wenn gleich in dieser mehr, und trefflichere Melodien aufgezeigt werden können, als in ihr. So beliebt, so allgemein verbreitet aber auch die Weise unseres Liedes war, so ist sie doch nicht dessen einzige geblieben, sie ist örtlich von anderen verdrängt worden, man hat den Ton ihres Liedes anders gefaßt als der Dichter selbst, seinem Gedichte besser genügen zu können gemeint, als er durch seine Sängergabe es im Stande gewesen. Nicht die Strophe allein ist es gewesen, die für andere Lieder neue Melodien brachte, auch für ihr ursprüngliches Lied sind Nebenweisen entstanden; eben wie unter andern in der erwähnten 7zeiligen Strophe für das Lied „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ eine phrygische und eine ionische, für Luthers „Nun freut euch lieben Christengmein“ zwei ionische, eine jede in ihrer Art gleich trefflich, neben einander stehen. Diesen freilich können wir die vier Nebenweisen für unser Lied nicht vergleichen. Sene älteren gingen in einer Zeit allgemeiner Begeisterung für den neuen kirchlichen Gesang der Gemeinde, Blüthen des unbewußten, frischen Kunsttriebes, unmittelbar aus deren Mitte hervor, die neueren — kennen wir auch ihre Urheber nicht — tragen durchaus das Gepräge der Absicht, des bewußten Strebens, in neuem Sinne die ursprüngliche Weise zu überbieten. Es läßt sich nicht leugnen, daß jene gläubige Zuversicht, die in dem Liede webt, wenig in ihr austönt, daß etwas Trübes, Gedrücktes in ihr ist, das uns gegenwärtig vielleicht deshalb nur nicht mehr auffällt, weil die Weise Neumarks durch lange Gewohnheit so sehr mit dem Liede eins geworden ist, daß wir bei ihr an dieses, bei diesem an sie sogleich zu denken genöthigt sind. Es liegt nicht an der weichen Tonart allein; wie kräftigen Aufschwunges gehen nicht ältere, in dieser gesungene Weisen daher, wie „Allein zu dir Herr Jesu Christ“ und „Was mein Gott will das gescheh allzeit“, weil sie, gleich im Anbeginn emporstrebend, einen Strahl von Heiterkeit gewinnen, während die unsrige nach mäßiger Erhebung immer bald zurückfällt. Die Trostbedürftigkeit, die Demuth und Ergebung, die völlige Aufopferung eigenen Willens sollte sich darin ausdrücken; man empfand dies, wie es scheint, doch meinte man wohl, dieser Ton trete zu düster hervor, man war bestrebt, ihn zu mildern. In diesem Sinne werden die ersten beiden Nebenmelodien entstanden seyn, die wir hier mittheilen\*); die erste erscheint (S. 1105) in der 24sten

## \*) I.

1690 Praxis pietatis etc.



## II.

1694. Dresdner Gesb.





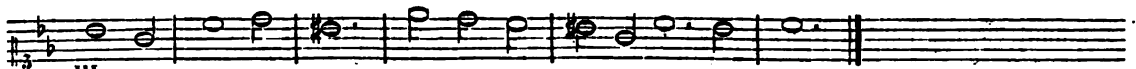
Ausgabe der praxis pietatis melica, und könnte von Jacob Hinge herrühren, die zweite in dem Dresdner Gesang- und Melodienbuche von 1694. Durch sie mochte man in Tönen angemessener ausgesprochen finden, was die 3te Strophe unseres Liedes einschärft, und was der Ton des gesammten Liedes zu seyn schien

Man halte nur ein wenig stille  
Und sei doch in sich selbst vergnügt,  
Wie unsers Gottes Gnadenwille,  
Wie sein' Unwissenheit es fügt.  
Gott der uns ihm hat auserwählt,  
Der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.

Allein auch in dieser Gestalt noch schien der Folgezeit die Singweise zu düster. Nicht sowohl die Trostbedürftigkeit, als das Getröstetseyn in Gott spreche in dem Liede sich aus; zeige nicht eben die folgende Strophe es auf das Deutlichste:

Er kennt die rechten Freudenstunden,  
Er weiß wohl, wann es nützlich sei;  
Wenn er uns nur hat treu erfunden,  
Und merket keine Heuchelei,  
So kommt Gott, eh wirs uns versehn,  
Und lässet uns viel Guts geschehn.

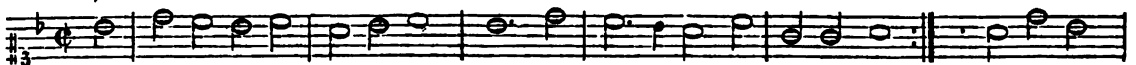
In diesem Gefühle sind die 3te und 4te der mitgetheilten Melodien gesungen, beide um 1715, soviel mir bewußt, zuerst bekannt gemacht; jene, in Bronners Hamburgischem (S. 351. 352), diese in Witts Gothaischem Choralbuche (Nr. 553). Allein alle diese Versuche konnten Neumarks Melodie nicht verdrängen: in Brandenburg und Sachsen hat sie vor der ersten und zweiten ihrer Nebenweisen sich erhalten, in Hamburg, in Thüringen neben ihnen; schon Telemann stellt 15 Jahre nach Bronner in seinem Choralbuche (1730) die Urmelodie voran, und läßt dann erst die bei seinem Vorgänger erscheinende (die dritte der mitgetheilten) folgen (Nr. 187<sup>b</sup>); bei Witt steht jene unmittelbar hinter der neuen (der vierten) mit der Bemerkung: „dieses Lied wird in Fürstlichen Landen zu Altenburg auf nachfolgende Melodie gebraucht.“ Lied und Melodie müssen sich schon verbreitet gehabt haben,



III.  
Bronner, 1715.



IV.  
Witt, 1715.



Die Urmelodie in ihrer ursprünglichen Gestalt s. Beispiel 121.

ehe Neumark beides unter seinem Namen bekannt machte. Wegel erzählt uns (Hymnopoecograph. II. S. 224), daß der Dichter in der Vorrede seiner geistlichen Arien (Weimar 1675) sich darüber beklage, „er habe sehen und hören müssen, wie einige Großdechter ihm solches Lied abzusprechen, und vor ihre eigene Arbeit auszugeben sich unterstanden, also, daß einstens eine herumwagirende Dirne vor seine Thüre gekommen, und ermelbtes Lied ganz zerstückelt, und mit zwei andern eingeflickten Strophen abgefungen, und nachdem er sie befraget, wo sie dies Lied herbekommen, geantwortet, es hätte es ein vornehmer Pfarr in Mechelnburg gemacht.“ Hierauf habe Neumark dasselbe öffentlich für sich in Anspruch genommen, und bewiesen, daß er der wahrhaftige Dichter davon sei.

Außer diesem Liede, und den erwähnten, dem Begräbnißgesange „Nun laßt uns den Leib begraben“ eingeschalteten Strophen, finde ich nicht, daß ein anderes unseres Dichters, geschweige denn dessen Melodie, in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen sei. Wegel nennt das — in dem Lustwalde nicht enthaltene — Lied „Ich bin müde mehr zu leben“ als Neumarks, und bemerkt, daß es in dem Gothaer Gesangbuche von 1715 und dem Hildburghäuser von 1716 stehe. Daß es in Witts Gothaer Cantional enthalten ist (Nr. 664. Seite 689), ist richtig, doch nur, insofern es auf die Melodie „Ach was soll ich Sünder machen“ verwiesen wird; übrigens ist eine sichere Quelle uns nicht genannt, welcher zufolge es unserem Dichter zugeschrieben werden könnte. Eben so soll, demselben Gelehrten zufolge, das Lied (Nr. III des Lustwaldes) „Es hat uns heißen treten o Gott dein lieber Sohn“ in Dillers geistlichem Handbuche (1640), in dem Meininger Gesangbuche (1711), dem Schlesischen von eben dem Jahre, dem Goldiger (1714) ohne Neumarks Namen stehen. Ich muß dieses dahingestellt seyn lassen, da ich diese so ganz allgemein in Bezug genommene Bücher nicht kenne, auch nicht weiß ob sie Melodienbücher sind, worauf es hier vorzugsweise ankommen würde. Die Aufnahme des Liedes aber würde auch nicht unmittelbar die seiner Singweise bedingen. Seine aus dem Volksgesange stammende Strophe ist eine der gangbarsten des evangelischen Kirchengesanges, für die es viele Melodien von allgemeiner Beliebtheit giebt; so die des Liedes: „Ich dank dir lieber Herre“, welche zugleich die des weltlichen Liedes ist, mit dem die Strophe ursprünglich erscheint: „Entlaubt ist uns der Walde“; Herzlich thut mich verlangen (O Haupt voll Blut und Wunden); Balet will ich dir geben (Wie soll ich dich empfangen); und es ist viel wahrscheinlicher, daß man jenes Wirtlied, wenn man es in den Kreis der kirchlichen aufnahm, nach einer von diesen bekannten Weisen gesungen haben werde, als nach der Neumarks, die, auch abgesehen davon, daß ihr das kirchliche Gepräge fehlt, schon dadurch dem Gehör weniger eingänglich ist als jene älteren, daß die 4 Zeilen ihres Aufgesanges, eine jede besonders betont sind, und nicht je zwei und zwei nach einer wiederkehrenden Melodie gesungen werden. Bopelius Leipziger Gesangbuch (1682) hat nur das Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (S. 787) mit Neumarks Melodie, 4stimmig gesetzt durch den Cantor Christoph Sebastian Buchner; das Kirchengesangbuch von Mühlhausen, der Vaterstadt unseres Dichters, hat ebenfalls nur dieses eine Lied (Nr. 485) und seine ursprüngliche Melodie (Nr. 186); des Raumburger und Freilingshausenschen haben wir bereits gedacht.

Ehe wir nun zu andern Sängern und Sägern Thüringens übergehen, sei noch in Kürze der anderen Meister gedacht, deren geistliche Lonsäge Neumark in seinen Lustwald aufgenommen hat. Es sind deren sechs, unter ihnen drei Preussische, mindestens in Preußen thätige Meister. Zuerst Bythner — dem die Lonsäge zu dem 13ten, 14ten, 21sten 26sten geistlichen Liede des Lustwaldes angehören — geboren zu Sonnenberg in Thüringen um 1616, bis 1679 Musikdirektor und Cantor der Catharinentirche

zu Danzig; dann Johann Weichmann, unter den Gliedern der Preussischen Conschule von uns schon genannt, Urheber der Melodie des Neujahrsliedes Nr. 8 in dem angeführten Werke; Balthasar Erben, Capellmeister zu Danzig, von dem ebendasselbst die Consäze des 6ten, 22sten, 24sten Liedes herrühren; Christian Compenius, über den wir nirgend sonst etwas berichtet finden, und der Neumarks 10tes Lied setzte; Johann Erasmus Kindermann, auf den wir später zurückkommen, und der für Neumarks Sieg- und Danklied auf die Auferstehung (Nr. 12) Melodie und Consaz erfand; endlich Adam Drese, der Neumarks 11tes Lied sang und eine einfache Grundstimme dazu setzte, ein Passionslied über Pilatus Worte, Sehet welch ein Mensch: „Mein Herr Jesu, laß mich wissen“ u., das Neumark ursprünglich auf die bekannte (französische) Melodie von Lobwassers Liebe über den 42sten Psalm: „Wie nach einer Wasserquelle“ gerichtet hatte, das aber weder selbst, geschweige denn seine neue Melodie, in späteren Gesangbüchern angetroffen wird. Auch Drese wird zweckmäßiger eine spätere Stelle in dieser Darstellung finden. Seine rechte Wirksamkeit als geistlicher Sänger beginnt erst in der Folgezeit, sie steht in naher Verbindung mit den sogenannten pietistischen Wirren, bei denen er mit theilhaftig war, wie denn auch die geistlichen Lieder und Weisen, die aus der Gesinnung und Lebensrichtung hervorgingen, die man, als sie sich kund that, mit dem Spottnamen des Pietismus bezeichnete, ein eigenthümliches, gemeinsames Gepräge tragen, das uns veranlaßt den Bericht über sie und ihre Urheber, soweit wir sie kennen, in eine besonders abgegrenzte Darstellung zusammenzufassen.

Was aber Neumark betrifft: so steht er unter den geistlichen Dichtern und Sängern der evangelischen Kirche mit Ehren da, wenn sie ihm auch, streng genommen, nur ein einziges Lied und dessen Weise verdankt. Das Lied in seinem herzlichem Ausdrucke einer gefassten, demüthig ergebenen Stimmung gewann schnell alle Gemüther; ein ächt deutscher Sinn, der nur in rein deutschen Ausdrücken sich äußern mag, spiegelt sich in ihm lebendiger ab, als in den gespreizten Worreden, Lob- und Sinnsprüchen seines Urhebers, und dessen schäferlichen Liebeständeleien, welches Alles nur fremdländischen Geist in deutsches Gewand, nicht fleidend, eingehüllt zeigt. Was die Melodie jenes Liedes angeht, so ist es ein genügendes Zeugniß für ihre Volksmäßigkeit, daß, noch nicht hundert Jahre seit ihrem Entstehen, bereits 440 Lieder nach ihr gesungen wurden; womit freilich so wenig über die Vortreflichkeit dieser Dichtungen entschieden wird, als die Vollkommenheit der Singweise, die, wie wir gesehen, selbst mit Bezug auf ihr ursprüngliches Lied, von mehr als einem Gesichtspunkte aus in Frage gestellt wurde, indem man sie durch andere zu ersetzen suchte, die wohl deshalb nur nicht Wurzel faßten, weil sie den Volkston nicht in gleichem Maaße als sie getroffen hatten.

### 5. Johann Rudolf Ahle.

Johann Rudolf Ahle, Landsmann Neumarks, wurde am Weihnachtsabend 1625 zu Mühlhausen in Thüringen geboren. In seinem achtzehnten Jahre (1643) sandte ihn sein Vater nach Göttingen, wo er unter dem berühmten Georg Andreas Fabricius den Wissenschaften oblag; zwei Jahre später bezog er die hohe Schule zu Erfurt (1645), wo er nach kaum einjährigem Aufenthalte an das erledigte Cantorat der St. Andreaskirche berufen wurde. Es wird uns erzählt, man habe ihm dieses Amt sogleich nach dessen Erledigung angetragen, ja, ihn fast genöthigt dasselbe anzunehmen; seine Bedenken seien zuletzt erst der Erwägung gewichen, daß in jener bedrängten Zeit, den letzten Jahren des 30jährigen Krieges, seine Eltern sich außer Stande befinden würden, ihn ferner zu unterstützen, es also gerathen sei

sofort einen ehrenvollen Lebensberuf anzutreten, der ihm sein Auskommen zu sichern vermöge. Wir lernen hieraus, daß seine tonkünstlerischen Gaben damals schon die öffentliche Aufmerksamkeit erregt hatten, und dürfen uns freuen, ihn durch höhere Leitung sofort dahin gerichtet zu sehen, wo die erfolgreichste Thätigkeit seiner wartete, wenn auch, wie es scheint, seine Lebenspläne früher ein anderes Ziel gehabt hatten. Allein ihm stand bevor, wie wir sehen werden, nicht allein auf dem Gebiete in welchem er sich heimisch befand, wenn es auch nicht das von ihm erwählte war, sondern auch auf einem weiteren, an der in seiner Vaterstadt höchsten und geehrtesten Stelle zu wirken, und so in Entfaltung aller seiner Kräfte und Anlagen ein höheres Ziel zu erreichen. Zunächst erwartete ihn die Zurückberufung in sein geliebtes Mühlhausen. Sein Fleiß, seine Geschicklichkeit in seinem neuen Amte hatten ihm bald Anerkennung, und einen weiter verbreiteten Ruf gewonnen. Bald nach seinem Amtsantritte hatte er, um ein tüchtiges Singchor zu bilden, eine Anweisung zur Singkunst entworfen, die um 1648 unter dem Titel: *Compendium pro tenellis* zu Erfurt erschien, und noch 1704, sechs und fünfzig Jahre später, einer erneuerten Ausgabe bedurfte; ihrer hatte er sich mit Erfolg bei den von ihm geleiteten Singübungen bedient. Als nun im Jahre 1649 die Stelle des Organisten an der Hauptkirche zu St. Blasien in Mühlhausen erledigt wurde — sei es, daß Johannes Wöckerodt, Ahles Vorgänger, mit Tode abgegangen war, sei es, daß er eine andere Bestimmung erhalten hatte, wie wir denn einen M. Johannes Wöckerodt nachmahls als Subrector und Cantor an der anderen Hauptkirche, *Beatae Mariae virginis*, wiederfinden — berief man Ahle an jene Stelle. Nach sechs Jahren, um 1655, wurde er in den Rath aufgenommen, bald darauf als Bürgermeister erwählt, in einer freien Reichsstadt damals ein hohes Ehrenamt, und diese Stelle bekleidete er bis an seinen im Jahre 1673 erfolgten Tod, im noch nicht ganz vollendeten 48sten Jahre. Seine bis dahin fortgesetzte tonkünstlerische Thätigkeit bezeugen die in seinen zwölf letzten Lebensjahren zahlreich von ihm erschienenen Werke, auf denen er sich zuletzt nur einfach mit seinem Namen, und nicht mehr wie zuvor Organist zu Mühlhausen nennt.

Gerber führt uns\*) unter 20 Nummern Werke Ahles an, zuerst zu Erfurt, dann zu Mühlhausen erschienen. Sein erstes, schon zuvor erwähntes Werk; ein späteres, de *progressionibus Consonantiarum*; sein dreifaches Zehn von Symphonieen, Paduanen, Balletten, Allemanden u. haben uns hier nicht zu beschäftigen; von den übrigen sind nur wenige mir nicht zu eigener Anschauung gelangt. So seine geistlichen Dialoge zu 2, 3, 4 und mehreren Stimmen (Erfurt 1648); seine geistliche Freudenode auf das Friedensfest (Mühlhausen 1660); 3 Werke ähnlichen Titels und Inhalts — 10 geistliche Chorstücke zu 5 bis 8 Stimmen, 1664; Geistliche Frühlingslust in 12 neuen Concertlein zu 1, 2, 3 und mehr Stimmen, 1666; Neuverfaßte Chormusik, in 15 geistlichen Motetten zu 5 bis 10 Stimmen, 1668; — zwei andere unter den Jahren 1663, 1665 (Nr. 11, 16) bei Gerber genannte Sammlungen, bilden offenbar nur Theile des bald zu besprechenden Werkes. Auf die übrigen, die Gerber außer den eben angeführten nennt, und die wohl die vorzüglicheren unseres Meisters seyn mögen, mindestens eine vollständige Anschauung der Richtungen seines tonkünstlerischen Wirkens gewähren, gründet sich der nun folgende Bericht über ihn.

Unter ihnen ist als das früheste zu nennen sein „*Thüringischer neugepflanzter Lustgarten*, worin 26 geistlich-musikalische Gewächse von 3, 4, 5 bis 10 und mehr Stimmen befindlich“. Es erschien um

\*) N. E. I. Col. 38. 39.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

1657 zu Mühlhausen bei Johann Hüter, durch die Widmung des Meisters vom 14ten August dieses Jahres dem Landgrafen Herrmann von Hessen zugeeignet. Unter den lobenden und empfehlenden Önnern Ahles, die sich dann nach Sitte der Zeit vernehmen lassen, steht Rist, der Rüstige, voran; Johann Gerbert aus Jena, Rektor zu Mühlhausen, tritt dann mit dem Ausspruche hervor: bisher habe das S in der Tonkunst den Preis davon getragen, ein achtfaches, in den Namen eines „Schuß, Schein, Scheid, Schop, Schild, Schulz, Sell, Scheidemann“ habe jeden andern Meister überwogen; jetzt breche das A hervor in dem Rathsherrn Ahle, dessen wohlgeschraubter Stücklein erster Theil nunmehr an das Licht trete; wer ihn die Orgel schlagen, oder singen höre, werde vor Süßigkeit fast bethört ic. Michael Jacobi — den wir in Rists Sängerkreise näher werden kennen lernen — setzt Ahle dem Monteverde, Haßler, Walliser, den großen Meistern einer eben vergangenen Zeit, ohne Bedenken an die Seite; nicht so den Helden der Gegenwart, Schuß, Herbst, Sell, Hammerschmidt. Hier begnügt er sich zu singen

Was sie gefeket, Ahlen ergetet, welcher beliebt  
Sich zu bemühen, Ewig zu blühen,  
Wie er denn tgo die Probe hier giebt.

Dieser erste Theil enthält 3 dreistimmige, 2 vierstimmige, 6 fünf-, 7 sechs-, 2 sieben-, 5 achtsstimmige Gesänge, meist mit Instrumentalbegleitung, und einen zu zehn Stimmen. Achten derselben liegen bekannte Kirchengesänge oder doch liebhafte Weisen zu Grunde: so dem ersten und 23ten die Melodie von Luthers „Wir glauben all“, dem zehnten die des Psalmliedes: „Es spricht der Unweisen Mund wohl“, dem 16ten die Weise des Abendmahlsliedes: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“ ic., dem 15ten die des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, dessen Strophe: „Zwinget die Saiten in Cythara“ hier die bearbeitete ist, dem 18ten die des lutherischen Weihnachtsliedes: „Vom Himmel hoch“ in seiner Strophe: Merk auf mein Herz; der 6te gründet sich auf die Melodie: Jesu dulcis memoria, der 22ste auf die des Liedes: Ach mein herzlichstes Jesulein; die übrigen lassen sich unter die allgemeine Bezeichnung geistlicher Concerte zurückführen, da sie durch einen Generalbaß gestützt werden. Schon im folgenden Jahre 1658 erschien der zweite Theil dieses Werkes, dreißig geistliche Gesänge enthaltend: 4 einstimmige, je einen zu 2 und 3 Stimmen, drei zu 4 und eben so viel zu 5 Stimmen, 8 zu sechs, 3 zu sieben, 5 zu acht und je einen zu 9 und 10 Stimmen. Auch hier war wiederum der 14te August der Tag der Widmung des Werkes, die diesemahl an den Herzog Ernst zu Sachsen-Gotha sich richtete. Nur der letzte (30ste) unter den hier gebotenen Tonsätzen gehört nicht unserem Meister an. Er selber sagt in seinem Vorberichte, derselbe sei eines Anderen Erfindung, er habe ihn vor etlichen Jahren mit musiciren helfen, Gefallen daran gefunden, aber dessen Mittheilung auf seine Bitte nicht erlangen können. Nun habe er ihn nach dem Gehöre aufgezeichnet, und stelle anheim, wie nahe er des Urhebers Arbeit gekommen sei. Etwas geringer ist hier das Verhältniß der auf Liedweisen gegründeten Gesänge zu der Gesammtheit aller, als in dem ersten Theile; dort acht zu 26, hier sieben zu 30. An bekannten kirchlichen Weisen erscheinen hier als Grundlagen der Tonsätze die der Lieder: Warum betrübst du dich mein Herz (Nr. 8), Christ lag in Todesbanden (Nr. 15), O lux beata trinitas (Nr. 16), Erschienen ist der herrlich' Tag (Nr. 29), an weniger allgemeinen: „Ach mein herzlichstes Jesulein (Nr. 13), O heiliger Geist, du göttlich Feuer (Nr. 23), Ich hab's gewagt, und zugesagt“ (Nr. 27). Beide Theile dieses Werkes, auf die wir bald näher eingehen werden, blieben nicht ohne Ansehung, wie denn schon

die früheren unseres Meisters sie erfahren hatten. Mit Bezug darauf beginnt Michael Jacobi die 5te Strophe seines Lobgedichtes auf den ersten Theil mit den Worten:

Paße dich Midas mit deinen Gefellen,

Krolle dich ferne, langohrlicher Klotz 1c.

Ahle selber äußert sich mit großem Unwillen über seine Mißgönnner in dem Vorberichte zum zweiten Theile, ja, er endet diesen mit einem Liede: „An den Musiceind und Midas Gefellen“; doch hinderten ihn diese Störungen nicht, 5 Jahre später (1663) mit einem Nebengange seines neugepflanzten Thüringischen Lustgartens aufzutreten, „in welchem X Neue geistliche musikalische Concertgewächse mit 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und mehr Stimmen zu dem Basso Continuo auf jetzt bräuchliche Art versetzt, anjeto aber dem großen Gott zu Preis und Ehren, wie auch dero edlen Musikliebhabern zu günstigem Gefallen wohlmeinend erbsnet 1c.“ Er hatte diesen Nebengang bei Johann Hüter zu Mühlhausen drucken lassen, und ihn in Selbstverlag genommen, den Verkauf aber auch dem Buchhändler Johann Birkner zu Erfurt übertragen, und wie es scheint, mit günstigem Erfolge; denn zwei Jahre später, 1665, gab er noch einen dritten und letzten Theil dieses Lustgartens unter ganz gleichem Titel, und unter gleichen Verhältnissen heraus, der ebenfalls „Zehn neue Geistliche musikalische Concertgewächse“ enthielt, aber nun zu 3 bis 13, 15, 20 und mehr Stimmen, mit dem Wahlspruche nach Cyprianus: „Es ist Gottes Wort, möge nun die Stimme es singen, möge es im Tone erschallen, möge es im Herzen erwogen werden“ (Verbum Dei est, sive voce canatur, sive sono edatur, sive corde cogitetur). Den Nebengang hatte Ahle Franz Wielen von Bodenhausen gewidmet, den dritten Theil Bürgermeistern und Rath der Stadt Mühlhausen (Consul. et Senior. Civ. Mulhusinae) und man wird aus dieser Zueignung schließen dürfen, daß er, wenn auch schon vor 1657 Rathherr in seiner Vaterstadt, — mit Beibehaltung seines Organistenamts, wie sich aus dem Titel seines ersten, um 1660 erschienenen Zehn geistlicher Arien ergibt — doch noch nicht zu dem höchsten Ehrenamte in derselben erwähnt worden war.

Unverkennbar tritt in diesen vier Theilen — am Entschiedensten von dem zweiten an — der bedeutende Einfluß hervor, den Hammerschmidt auf Ahle geübt; doch wird eine Berührung nur durch die Werke des älteren Meisters vermittelt worden seyn, nicht durch persönliches Einwirken, von dem wir nirgend etwas berichtet finden. Der dritte und vierte Theil der musikalischen Andachten Hammerschmidts, der erste seiner Musikalischen Gespräche über die Evangelien mögen es gewesen seyn, die dem jüngeren Meister vorzüglich als Vorbild vor der Seele gestanden haben. Sangbarkeit in den mehr musikalisch deklamirten Stellen, schöner Fluß der Melodie in den gesungenen; Vor- und Zwischenspiele, Vor- und Nachklänge wohl zu nennen, indem sie das Folgende, näher und ferner, andeuten, oder auf das Vorangegangene zurückweisen; vorwaltende Rücksicht auf Bernehmlichkeit des Wortes, seltenes Streben nach kunstreicher Stimmenverflechtung, häufigeres nach sinnreicher Zusammenstellung; Alles dieses deutet auf lebendiges Berührtseyn durch die bezeichneten Werke jenes Tonkünstlers. Namentlich finden wir jenes Gespräch hier wieder zwischen dem Worte der Schrift und dem geistlichen Liede. So in dem 8ten Sage des 2ten Theiles von Ahles Lustgarten, einem 4stimmigen mit dem Generalbasse begleiteten Gesange. Der Tenor beginnt, den Kleinmüthigen, Zweifelnden darstellend:

Was werden wir essen? was werden wir trinken, womit werden wir uns kleiden?\*)

\*) S. Beispiel Nr. 122.

der Alt antwortet ihm:

Hoffe auf den Herren! die auf den Herren hoffen, werden nicht zu Schanden in der bösen Zeit,  
und bei der Eheurung werden sie genug haben!

Abermahls beginnt der Zweifler mit den zuerst gehörten Worten, und nun entgegnet ihm die Oberstimme mit der ersten Strophe des bekannten Trostliedes von Hans Sachs:

Warum betrübst du dich mein Herz,  
Bekümmerst dich und trägest Schmerz  
Nur um das zeitlich Gut?  
Vertrau du deinem Herre Gott,  
Der alle Ding erschaffen hat.

Doch immer noch ist der Zogende nicht getröstet; mitten hinein in diesen Gesang läßt er seine Zweifelworte wieder hören, und fährt mit ihnen fort, auch nachdem jener schon verstummt ist; da tritt ihm die Grundstimme entgegen und ruft ihm zu:

Ich bin jung gewesen, und alt worden, und habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen, oder seinen Samen nach Brot gehen.

und in diesen Spruch tönt nun abermahls, während die Äußerungen des Kleinmuths ihm hartnäckig dasselbe erwidern, das geistliche Trostlied hinein, bis endlich alle vier Stimmen sich vereinen. Eine jede von ihnen wiederholt das zuvor Gesungene, die Oberstimme nicht streng die Melodie des Kirchenliedes als stäten Gesang festhaltend, sondern um deren einzelne Wendungen hinspielend, als wolle sie die freundliche Frage, den lieblichen Trost, von dem sie singt, um so tiefer einprägen. Da ist endlich der Zogende besiegt; Alles stimmt nun ein in das Lied des frommen Dichters, zuerst in vollem Chörgefange, dann im Wechselspiele einzelner Nachahmungen, nach ihnen um so kräftiger nur jenen wieder ergreifend, und bis an das Ende ihn nicht wieder verlassend. Durch Abwechselung des Lauten und Leisen bei den Worten „das zeitlich Gut“, „der alle Ding erschaffen hat“, die, auf gleiche Weise gesungen, echoartig einander nachklingen, erhalten die Wiederholungen Mannichfaltigkeit, und indem wir am Schlusse die zuletzt angeführten Worte in Tönen von verdoppelter Dauer vernehmen, und mit voller Kraft, gewinnen sie an Gewicht und Bedeutung. In dem 27sten Tonsage eben dieses 2ten Theiles, einem Hochzeitliede zu acht Stimmen, treten ein vierstimmiger Gesangs- und Instrumentalchor einander gegenüber. Die kurzen, einfachen Worte des Liedes lauten:

Ich hab's gewagt und zugesagt,  
Ehlich mit ihr zu leben,  
Auf daß wir beid in Lieb und Leid  
Treulich beisammen halten,  
Was im Ehstand uns kommt zuhand  
Den lieben Gott lass'n walten.

Der Meister hat hieraus einen Concertgesang zu zwei Theilen gebildet. Er leitet ihn ein durch ein kurzes Vorspiel von Geigeninstrumenten, das im Wesentlichen von dem folgenden Gesange unabhängig ist — wie Hammerichmidt deren ebenfalls hat — und in sofern nur auf ihn deutet, als es theils in drei-, theils zweitheiligem Takte einhergeht, in deren letztem die erste, in dem ersten die zweite Zeile des Liedes gesungen ist, welche den Gegenstand des ersten Theils unseres Sages bilden.

Die erste Zeile, ohne bestimmte Ausführung eines melodischen Grundgedankens, erscheint mehr einleitend, wogegen die zweite als melodisches Auseinanderbreiten, Nachahmen, Verflechten eines solchen sich zeigt. Eine Symphonie für 4 Flöten — auch eine Alt- und Bassflöte ist dabei, so daß der gewöhnliche Tonumfang einer 4stimmigen Harmonie erreicht wird — leitet nun hinüber zu dem 2ten Theile unseres Concerts, zu dem wieder die Geigen als Begleiter vorgeschrieben sind. Der Gesang schreitet hier fort, theils in vereintem Chöre, theils in Stimmpaaren die einander nachklingen, seltener in Verflechtung der Stimmen; bald gesellen sich ihm die Geigen, bald halten sie ihn nach; auch hier wechselt der dreitheilige Takt mit dem graden, doch schließt in diesem letzten, ruhig und kräftig, der Tonsatz. Es wird nicht schwer, eine in sich zusammenhängende Melodie aus diesem, als Grundgebilde des Ganzen, herauszufinden, die in anmuthigem Spiele bald vor uns auftaucht, bald sich uns entzieht, unsere thätige Theilnahme fortwährend beschäftigt. Es kann dieses Wenige genügen um die Hauptrichtungen zu bezeichnen in denen wir unseren Meister in den 4 Theilen dieses seines Werkes thätig finden. Für den Kunstgesang erscheint es fortbildend in Formen die vor ihm Hammerschmidt bereits erfunden und ausgestaltet hatte, und lehrt uns, wie Ahle die Weisen des allgemeinen Kirchengesanges für dieses Gebiet bedeutsam anzuwenden, wie er das Liedmäßige, zu allgemeinerem Verständniß der Gemeine, aller Mannichfaltigkeit unbeschadet, immer festzuhalten gewußt habe. In den Gesang der Gemeine ist dagegen aus diesem Thüringischen Lustgarten nichts verpflanzt worden, wohl aber erscheinen die Werke dafür ausgiebig, denen wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Sie waren es theils in allgemeinerem Sinne, theils örtlich nur; dieses Letzte freilich in viel größerem Umfange als Jenes.

Diese Werke sind die Vier Zehn Neuer geistlicher Arien, deren erste zwei um 1660 zu Mühlhausen im Drucke Johann Hüters erschienen, das erste im Verlage des dortigen Buchhändlers Franz Mohr, das 2te in des Meisters Selbstverlage, die folgenden beiden, die um 1662 eben da gedruckt wurden, „in Verlegung Andrea Möckerts in Sondershausen.“ Ein fünftes „Anmuthiges Zehn“ folgte diesen früheren erst sieben Jahr später nach (1669); dazwischen liegen Ahles „Neue geistliche Auff die hohen Festtage durchs ganze Jahr gerichtete Andachten“ (1662) und: Neue Geistliche, Auff die Sonntage durchs ganze Jahr gerichtete Andachten (1664); beide Werke bei Johann Hüter gedruckt, das erste in des Meisters eigenem Verlage, das zweite in dem des Buchbinders Sebastian Erdmann zu Sondershausen herausgegeben. In diesen Werken erhalten wir im Ganzen 114 liebhabte Tonsätze, funzig in den fünf Zehn der geistlichen Arien, eben so viel in den Sonntags-, vierzehn in den Festandachten. Endlich erschienen ein Jahr nach Ahles Tode (1674) im Verlage Reinhart Grunenschneyters zu Mühlhausen, und von diesem „neunzehn der Gottesfurcht, lieblichen Tugenden und freien Künsten fleißig obliegenden Jünglingen des Gymnasii zu Mühlhausen“ gewidmet: „Geistliche Fest- und Communions-Andachten, aus Herrn Johann Rudolph Ahles unterschiedlichen Theilen in einen zusammengetragen, und zum Druck befördert mit Johann Hüters Schriften.“ Diese enthalten neben den 14 Festandachten, und vier Sätzen aus den erwähnten Arien, noch eine Weihnachts- eine Ofter- und 6 Communionandachten, alle zu vier Singstimmen; (Nr. 6. 11. 21. 22. 23. 24), so daß wir im Ganzen 120 Liedsätze Johann Rudolph Ahles besitzen.

Von dem ersten Zehn, und den dreien ihm unmittelbar nachfolgenden, eben wie von den



Fest- und Sonntagsandachten heißt es auf deren Titeln, sie seien „mit 1. 2. 3. 4 (auch mit mehr) Stimmen mit oder ohne Fundament, sampt beigefügten Ritornellen auf 4 Violon, nach Belieben zu gebrauchen.“ Wie es damit gemeint sei, erklärt der Meister am Schlusse des ersten Zehn. Man könne, sagt er, die Arien zu einem Fundament allein singen und spielen (alle Stimmen sind nämlich in einem Foliobande zusammengedruckt), man könne sie von zweien, der Ober- und Grundstimme, von dreien, endlich von allen vier Stimmen mit oder ohne Fundament musizieren lassen. Die Vorspiele seien durch 4 Geigeninstrumente zu besetzen, habe man diese nicht, so reichten auch deren zwei und ein vollstimmiges Instrument (Corpus) hin. Endlich seien sie auch auf zwei oder drei Chöre zu stellen. Man hebe mit dem Vorspiele an, dann trage in dem ersten Chore ein Diskantist die erste Strophe des Liedes zu einem Regal oder Clavicymbal vor, und die drei übrigen Stimmen würden durch Violon ausgeführt. Im zweiten Chore möge die folgende Strophe in gleicher Art durch einen Tenoristen gesungen werden, und der dritte Chor bringe dann die dritte Strophe, „mit starken Instrumenten und Stimmen als ein Capella dazu, oder fallen auch wohl alle drey benannte Chöre zusammen, und treiben diese Wechselung bis zum Ende des Liedes.“ Die Erfahrung bezeuge, fährt Ahle fort, daß dergleichen Oden — liebhabte Gesänge — oft mehr beliebt würden, als etwan sonst weitläufige und kunstreiche Stücke. Finde dieser Theil seine Liebhaber, so sollten mehr dergleichen schöne Texte, als hier geboten worden, hervorge sucht und mitgetheilt werden. Auf die vorhergehende Bemerkung kommt der Meister in dem Schlussworte zu seinem dritten Zehn abermahl zurück. Er sagt: „Sonst hätte ich mich wohl einer andern und schwermern Art gebrauchen können, wenn ich nicht in der That erfahren, daß mit diesem stylo mehr ausgerichtet werde, als man wohl vermeinet, weswegen ich für diesemahl darbei verblieben. Wem was schweres beliebt, findet allerwege Materiam.“ Am Schlusse des vierten Zehn wird wiederholt gebeten, alles dasjenige in Acht zu nehmen, was in den vorhergehenden Theilen von Anstellung dieser Arien wohlmeinend geredet worden. Nicht vergebens sei namentlich bald der große bald der kleine (Allabreve) Takt vorge setzt; auch seien die „termini musici wohl zu observiren, als Largo, Lento, Adagio (langsam), Presto, Allegro, etc. (rasch, geschwinde) und dergleichen.“ Endlich sagt er zu Ende der Festandachten: „Auf die Lieblichkeit hab' ich einzig gezielet, damit die schönen Text desto besser von den Einfältigen behalten würden. Sonst bin ich bei voriger Art geblieben, außer daß die Violonstimmen allzeit in die letzte clausulam fallen, jedoch nach Jedes Beliebung. Ich habe einen guten Diskantisten oder Tenoristen das ganze Lied bis zu der Clausel da die Violonstimmen einfallen, allein singen, und darauf die übrigen Vocalisten sammt Violisten als eine Capell darzu kommen lassen, welches nicht uneben abgangen; jedoch wird die Anstellung Jedem anheim geben.“ Wir lernen aus diesen Anweisungen über Besetzung und Ausführung aller der genannten Werke, auf die in den Sonntagsandachten und dem fünften Zehn der Arien nur wieder hingewiesen und gedeutet wird, wie angelegen es dem Meister gewesen, seinen Gesängen volle Gerechtigkeit widerfahren zu sehen, und erkennen daneben, wie er mit voller Überzeugung auf dem von Hammerschmidt geebneten Wege fortgegangen sei, nur, seiner eigenthümlichen Neigung gemäß, mehr noch als dieser das Liebhabte pflegend. Es hat ihm dabei das Anerkenntniß seiner Zeitgenossen gewiß nicht gefehlt, wenn er es auch wohl zuweilen durch Aufopferung seiner Mittel hat gewinnen müssen. Nicht umsonst haben wir zuvor bemerkt, wie er bald dem einen, bald dem andern Verleger seine Werke anvertraut, sie auch dazwischen in Selbstverlag genommen habe. Er, der Unvermögende, mußte bald dieses, bald jenes Mittel versuchen seine Auslagen zu decken, und einen kleinen Vortheil zu gewinnen,

allein lange vergebens; dennoch ließ er sich nicht abhalten, mit dem was er geschaffen, öffentlich herauszutreten in einen weitem Kreis. Denn das Anerkanntwerden ist dem hervorbringenden Künstler die Hälfte seines Lebens, die Schwingungen des eigenen sollen fortzittern in verwandten Gemüthern, er will seiner Macht über sie sich bewußt werden. Treuherzig spricht er sich aus in dem Worte, daß er zu Ende seiner Sonntagsandachten „allen aufrichtigen Musikliebhabern“ nebst „Heil und Segen“ zuruft, über seine Lage als Autor. „Sonst haben sich Einige (sagt er) wegen des Formats (wiewohl keiner bösen Meinung) beschweret, daß es viel Abschreiben verursachte, hätten lieber jede Stimme absonderlich in Druck wünschen mögen. Nun ist zwar solche Bequemlichkeit nicht zu leugnen, ich weiß sie auch selbst gar wohl; man muß mir aber nachgeben, daß auf solchen Fall acht, oder zum wenigsten vier Stimmen (wenn ich nämlich die Ritornelle mit über jede Vocalsstimme setzen wollen) hätten müssen absonderlich gedruckt werden; da denn ein einziges Zehn (ich geschweige so viele) ziemlich in die Bogen gelaufen, und daher viel kostbarer geworden wäre. Weil nun drei, vier, fünf, oder zehn, so wohl gern ein Mehreres daran wenden, die übrigen Kosten schwerlich allein würden abtragen, so habe ich nothwendig mehr auf Viele, als Wenige sehen müssen, allermassen ich denn oft zu thun gehabt, das Wenige, so ich ausgeleget, wiederum herbeizubringen; zu geschweigen, daß die Herrn Autoren, so mir mit ihren sinnreichen Erfindungen, auf mein Bitten, mehrmahls willfahret, den Lohn des Höchsten fast Jedesmal vor ihr bestes Honorarium schätzen müssen, sonderlich, wann sie gesehen, daß es mir mit meiner Arbeit und Kosten nicht viel besser gangen, welches man muß dahin lassen gestellet seyn. Summa, eine Schwalbe machet keinen Sommer. Mancher läßt um 2 oder 3 Groschen wohl das beste Buch ungekauft, und ist jezo dahin kommen, daß wenn man etwas setzet, verlegt, und hernach versendet, so ist das Werk gut, wo nicht, so ist nicht viel dran, und kann mans wohl entrathen. Ein jeder Unpartheiische wird die Wahrheit gerne bekennen müssen. Will aber jemand die Kosten ja nicht so groß achten, der kaufe das Exemplar doppelt, so werden zwei und zwei aus einem wohl sehen können, weil die Melodien ohne das leicht, und die Texte kurz.“ Es scheint daß die Lehre, die Ahle in diesen Worten seinen Zeitgenossen gegeben, doch etwas gefruchtet, daß der Absatz seiner Werke sich gehoben habe; denn als er sein letztes „Anmuthiges Zehn“ fünf Jahre später herausgab, und am 29. November 1668 der „Elisabeth Beckin, Wittwe des Kauf- und Handelsmanns Johann Böttiger in Mühlhausen, seiner in Ehren vielgünstigen Frau Gevatterin“ widmete, fertigte er es „in bequemeren Formate aus, wobei jede Stimme absonderlich ist,“ war also nun im Stande, den ihm geäußerten Wünschen zu genügen.

Sahen wir den Meister hier, für die Darstellung seiner Werke sorgsam, theils über sie belehren, und über das was er damit gewollt sich aussprechen, theils sich rechtfertigen, daß er nicht immer allen Wünschen habe genügen können, deren Erfüllung geholfen hätte, sie leichter aus den Tonzichen hervor in das Leben zu rufen; so dürfen wir nun auch wohl noch einige Augenblicke verweilen bei seinen besonderen Gönnern, die wir durch seine Widmungen kennen lernen, und bei seinen Verhältnissen zu ihnen, die aus diesen hervorgehen. Sein erstes Zehn ist am 9. April 1660 dem Rittmeister Hartmann von Berlepsch auf Seebach u. zugeeignet, „in der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft dem Gebrachten.“ Mit dem Preise dieses Vereines beginnt er hier seine Widmung, doch will er ihn „billiger mit beliebttem Stillschweigen als unvollkommenen Lobworten verehren, und den wohlverdienten Preis derselben hochlöblichen Gesellschaft diejenigen zu den Sternen zu bringen lassen, welcher Reden — auch wohl den Verständigsten Anmuth und Nachsinnen zu erwecken — die Suada selbst zu überhonigen pflegt.“ Er kommt dann

auf das Verhältniß der Tonkünstler zu den Dichtern; erst wenn jene sich diesen gesellten, werde ihnen neues, unvergängliches Leben eingehaucht. Es sei unleugbar, daß viel schöne und herrliche Erfindungen der Dichter, wenn sie nicht durch anmuthige Singweisen beseelt würden, in kurzen Jahren der Vergessenheit heimfielen. So hätten unterschiedliche vornehme Musici, Albert, Weichmann, Hammerschmidt, des Rißschen Sängerkreises zu geschweigen, nicht allein die edlen Dichter gleichsam wieder aus dem Staube gegraben durch Anstimmung auserlesener Kern-Oden, sondern auch für sich ein immergrünendes Lob erworben. Ein Gleiches habe nun auch hier der Verfasser mit „viel stattlichen und geistreichen Dichtungen“ gethan, „so noch nicht mit bequemen Melodien belegt“ gewesen, und keinen würdigeren Gönner habe er finden können für diese Arbeit, als den, dem er sie nun überreiche, einem Dichter, und Mitgließe „obberührter, hochlöblichen Gesellschaft.“ Weniger aufgeschlossen und hingebend erscheint der Meister in seiner Zueignungsschrift (von 18ten Brachmonats 1660) womit er das zweite Zehn seiner Arien dem Obrist-Wachtmeister Hans von Bodenhausen auf Wülseroda ꝛ. überreicht. Hier hält er sich mehr in dem Tone des Klienten, indem er sich rühmt, in seinem Gönner „einen patronum zu erhalten, welcher nicht allein sein Hochadlich-angeborenes Wappensfeld mit der ritterlichen Tugendsaufst, sondern auch zugleich mit der gelehrten Schreibfeder aufzuzieren mächtig sey, und dannenhero auch andern Kunstliebenden nicht ungeneigt erscheinen könne.“ Wiederum ein anderer Ton wird von Ahle angestimmt in seiner Widmung des dritten Zehn (vom 6ten Februar 1662) an Christoph von Hagen auf Hopsstädt und Gebra. „Weil von allen irdischen Dingen in dieser ganz auf die Reize gekommenen, und mit unzähligen Wundern und Zeichen angefüllten Welt nicht ein einziges zu finden, welches uns das letzte Stündlein auch nur einen Augenblick aufzuziehen kräftig genug wäre, so könne ja ein rechtgläubiger Christenmensch in dieser Zeitlichkeit nichts besseres thun, als daß er stünd- und augenblicklich, nach des Sittenlehrers Sprach Vermahnung, an sein Ende gedanke, seinen Lebenslauf also einrichte, auf daß er jederzeit, ohne einige Furcht oder Schrecken, der Welt das letzte Ade geben könne.“ Darum, und weil er gesehen, daß dergleichen Sterbegedanken in seinen geistlichen Arien nicht ohne Nutzen gewesen, habe er vier Lieder dieser Art, von einem fürnehmen Poeten gesetzt, in dieses dritte Zehn gesetzt, und übereigne sie seinem Gönner, den er als einen Gott- und Tugend-Liebenden von Adel, das eitle Thun der Welt von Jugend auf bis an diese Stunde verlachenden und hassenden kenne. Gegen Jost Christoph von Worbiß, dem Ahle das vierte Zehn am 20. Februar desselben Jahres, nur 14 Tage später, zuschreibt, spricht er in gleichem Sinne, hält aber doch eine Rechtfertigung nöthig, daß er so viele, von der Nichtigkeit des menschlichen Lebens und anderer irdischen Dinge handelnde Lieder aufgenommen habe. Er findet sie in dem „Königlichen Ausspruche des Hochweisen Salomons: Es ist alles ganz eitel!“ und glaubt, es sei nicht vergeblich, daß solche Lerte „herfürgesuchet und ausgefertigt wurden, die da beschreiben der weltlichen Freuden Nichtigkeit, des menschlichen Lebens Flüchtigkeit, aller erschaffenen Dinge Vergänglichkeit ꝛ. und hingegen herausstreichen des himmlischen Lebens Ewigkeit, der Auserwählten Herrlichkeit, des Großen Gottes Lieb- und Freundlichkeit“ ꝛ. Als Veranlassung daß er Worbiß Namen seinem Werklein vorgesetzt habe, bezeichnet er dann: die besondere Liebe und Affection, die derselbe zu der edlen Musi und den ihr Zugethanen trage, dessen Fähigkeit ein gründliches Urtheil von einem guten Tonstücke zu fällen, daran es Vielen mangle; doch sei diese Gabe nicht wunderwürdig, da der, dem sie nachgerühmt werde, geraume Zeit am Churfürstlichen Hofe zu Dresden manche schöne und künstliche Musi angehört habe, und deshalb von anderwärts angestellten desto besser und gründlicher judiciren könne. — In den ersten Theilen

dieses Werkes sehen wir unseren Meister an hochgeachtete Kriegsleute sich wenden, die, wenn auch nicht unmittelbare Kunstgenossen, doch Solche waren, die, theils wie der Dichter, des Sängers und Donschlers bedürfen, was er mit Selbstgefühl ausspricht, theils als Gelehrte auch für kunstliebend gelten mußten; er richtet dann sein Wort im 3ten Theile an einen in frommer Sinnesrichtung ihm Übereinstimmenden, im vierten an einen geschätzten Kenner der Kunst und gründlichen Beurtheiler des in ihr Geleisteten, als Schutzwehr gegen Mißwollende. Daß durch diese legten ihm sein Streben und Bilden nicht selten getrübt worden, lernen wir aus der um nur ein halbes Jahr späteren Widmung der Festandachten (vom 4ten September 1662) an Georg Walter den Jüngern. Hier ergießt sich sein Herz gegen einen Freund über erfahrene Kränkung, und tröstet sich doch mit dem Bewußtseyn des edlen Künstlerberufes, der ihm zu Theil geworden sei. Niemand wolle auf die Musil mehr etwas wenden, Jedermann wolle sie meistern und neiden. Allein deshalb dürfe die einige, ewige Kunst nicht verworfen, und, etlichen Tadeln zu Gefallen, das Lob des Höchsten gehemmt werden. Zwei oder drei verständige Liebhaber der edlen Musil gälten mehr, denn tausend grobe und unwissende Klüglinge. Dafür spreche auch des „seligsten Helmsolbi Lob und Liebe zu der himmlischen Licht- und unvergänglichen Singkunst,“ dessen Lobworten der weltberühmte Rist in seinem musikalischen Seelenparadiese so nahe trete, daß es scheine, als hätten beide hoherleuchtete Männer aus einem Herzen und Geiste geschrieben, indem der Letzte alle rechtschaffenen Tonkünstler folgendermaßen anrede: Eure Kunst vergehet nicht, wie andere eitle Wissenschaften, sondern sie bleibet ewig, wir wollen und werden uns den helleuchtenden Ehren der großen Himmelsfürsten, den großen Engeln, zugesellen, und mit denselben das Dreimahl Heilig in alle Ewigkeit lassen erklingen &c.

Die Widmung der Sonntags-Andachten (vom 10. April 1664, dem Oftertage dieses Jahres) an die Gräfl. Schwarzburgischen Canzler und Hofrätthe zu Sondershausen, und Canzlei-Direktor und Hofrätthe zu Ebeleben, bleibt lediglich in den hergebrachten Formen jener Zeit, und bedarf keiner nähern Erwähnung. In dem Schlußworte zu diesem Werke geht dagegen Ahle auf dessen Inhalt etwas näher ein. Die drei Dichter von denen die Lieder herrührten, die er hier gesungen und gesetzt habe, hätten in jedem derselben auf Begehren drei Hauptpunktlein in schöner Kürze ausgeführt: was man nach jedem Evangelio zu glauben habe (Credenda); was zu thun, oder wie darnach christlich zu leben (Facienda); was im Sterben für ein herrlicher Ruß und seliger Trost daraus könne ergriffen werden (in morte notanda); eine Behandlung, die nicht leicht Jemandem unwillkommen seyn werde. Er hatte also, wie wir sehen, seinen Dichtern nicht freie Ergießungen auf Veranlassung der Sonntags-evangelien anheimgegeben, er hatte Lehrlieder in bestimmtester Beziehung auf dieselben von ihnen gefordert, und in diesem Sinne ein, das gesammte Kirchenjahr — mit Ausnahme der Feste, denen ein besonderer Lieder- und Melodieenfranz gewidmet war — umfassendes Werk mit ihnen gemeinschaftlich unternommen. Er steht zu ihnen in einem ganz andern Verhältnisse, als dasjenige war, in welchem wir später Johann Rist seinen Sängern gegenüber sehen werden. Dort bildete der geistliche Dichter den Mittelpunkt eines um ihn geschaarten Sängerkreises; die Tonkünstler fanden sich hochgeehrt, wenn jener ihr Obnner ihnen anmuthete, seinen Liedern ihre Weisen als schmückende Beigabe zu gesellen, unter solchem Geleite glaubten sie der Unsterblichkeit sicher entgegen zu gehen, zumahl wenn ihr Dichtersfürst mit einem anerkennenden, lobenden Worte ihrer Bemühungen gedenke. Ahle dagegen stand in der Mitte seiner Dichter; die schon heimgegangenen unter ihnen, als er mit seinen Arien auftrat — Martin Opitz, Kindart,

Georg Philipp Harsdörfer, Andreas Eschering — glaubte er „wieder aus der Erde zu graben, sie der Vergessenheit zu entreißen“, wenn er ihre „Kern-Eden“ in seine Löhne kleide, und dadurch immergrünendes Lob zu erwerben; seinen Zeitgenossen gedachte er dadurch Unsterblichkeit zu sichern, denn er glaubte fest an die Unvergänglichkeit seiner Kunst vor allen andern, sie stand durch Aussprüche der Schrift, übereinstimmende Versicherungen gefeierter Gottesgelehrter, ihm unverbrüchlich fest, er fand in seinem Selbstbewußtseyn als Künstler dafür die sicherste Gewähr. Drei Dichter waren es nun, die in solchem Sinne einen Kranz um ihn bildeten; Anderen verband er sich nur gelegentlich, und wenige Mahle: Christian Brehme, Philipp von Zesen, Johann Frank, Michael Jacobi, selbst dem rüstigen Rist nur zweimahl. Unter jenen dreien, welche alle die Würde Kaiserlicher gekrönter Poeten trugen, war der eine ein Ausländer, Franz Joachim Burmeister aus Lüneburg, der ihm die 4 letzten Lieder seines dritten Zehn, alle 14 seiner Festandachten, und die vier ersten unter seinen evangelischen Sonntagsliedern, also 22 im Ganzen dichtete; die beiden andern waren seine Landsleute. Zuerst der Magister Johann Boderodt aus Mühlhausen, der unter dem vierten Preisgedichte vor dem ersten Theile des Thüringischen Lustgartens sich: Subconrector et ad tempus surrogatus Cantor Blasianus nennt, später indeß, wie es scheint, an der Marienkirche eine dauernde Anstellung dieser Art gefunden hat. Dieser erscheint einmahl (Nr. 3) im zweiten, zweimahl (Nr. 3. 4) in dem vierten Zehn der geistlichen Arien, einmahl (Nr. 11) in den Communionandachten, und die Hälfte der evangelischen Sonntagslieder (Nr. 26 bis 50) rühren von ihm her. Sodann der Magister Ludwig Starck, eben daher, und Prediger an S. Nicolai daselbst; diesem gehören zwei Lieder in dem zweiten (Nr. 4. 5), fünf in dem 4ten Zehn der geistlichen Arien (Nr. 6 bis 10) und 21 der Evangelienlieder (Nr. 5 bis 25). Allein Ahle vereinigte mit der Gabe des Sängers und des Setzers auch die des Dichters: das 6te Lied des zweiten Zehn\*,,) das 21ste, 23ste, 24ste, der Communionandachten\*\*,,) das 3te, 4te, 5te, 7te, 8te, 9te, 10te des fünften Zehn der geistlichen Arien\*\*\*,) geben den Beweis davon. Doch steht diese seine Thätigkeit als Dichter zu der in jenen andern beiden Richtungen geübten in dem nur äußerst geringen Verhältnisse von elf Liederdichtungen gegen 120 liebhabende Tonsätze, deren nur zwei, seinem eigenen Geständnisse zufolge, ihm als Sänger nicht angehören. Von dem achten im zweiten Zehn der Arien: „Salvo cordis gaudium“ sagt er nämlich in seinem Schlußworte, dieses Lied sei ihm von einem guten Freunde mit Diskant und Baß mitgetheilt worden, er habe das fünfstimmige Vorspiel und die Mittelsstimmen dazu gemacht, und es auf Begehren mit herbeigebracht. Das fünfte im vierten Zehn ist Johann Franks Lied: Jesu meine Freude, dessen Weise von Johann Crüger herrührt. Mit diesem verfuhr Ahle, seiner Versicherung zufolge, auf ganz gleiche Weise, weil es in seiner Vaterstadt seiner anmuthigen Melodien

\*) II. 6. Was mag doch diese Welt zc.

\*\*) C. A. 21. Auf auf mein Herz und du o meine Seele.

23. Jesu, Jesu meine Freude

24. Nun ist es billig, Jesu Christ zc.

\*\*\*) V. 3. Komm Jesu Christ, sei unser Gast zc.

4. Lasset uns den Herren preisen, lasset uns zc.

5. Seht doch das Leben an des Menschen auf der Erde

7. Ich suche mir den Himmel und lasse diese Welt zc.

8. O Jesu liebstes Leben, o großer Gnaden Gott

9. Der Sonne Licht ist fort, des Mondes Schein bricht an zc.

10. Ach Gott mein Schöpfer, nun ist's Zeit zc.

und schönen Worte halber „fast beliebt und bekannt worden, um es denen mitzutheilen, denen es vielleicht noch nicht zugekommen sey.“

Es genüge uns nun vorläufig, das Verhältniß Ahles zu seinen Dichtern, und, in sofern auch er in deren Kreise steht, seiner Gaben gegeneinander, wie hier geschehen ist, in allgemeinen Zügen angedeutet zu haben. Es ist Zeit daß wir ihn jetzt in der Mitte seines tonkünstlerischen Schaffens und Wirkens betrachten, und deshalb näher in das Innere der Werke eingehen, von deren äußeren Beziehungen wir bisher gehandelt haben.

Zum Gebrauche für den Gemeinegesang waren, so scheint es, jene hundert und achtzehn Melodien und 120 Konzäge in den fünf Zehn der geistlichen Arien, den Fest = Sonntags = und Communion = Andachten, ursprünglich nicht bestimmt, sie sollten vielmehr — sofern der Inhalt einzelner Lieder sie nicht schon zu häuslicher Erbauung und Ergözung allein eignete — die Stelle der sonn = und festtäglichen Kirchenmusiken vertreten, „weil mit diesem Stylo mehr ausgerichtet werde, als man wohl vermaine.“ Sie sollten in ihrer einfachen Fassung, mit ihrem mäßigen Schmucke durch Vorspiele, — bei den Festandachten, die sich darin vor den übrigen auszeichnen, auch durch Begleitung — der Gemeinde durchweg verständlich bleiben, an ihren Gesang sich unmittelbar anschließen. Eben diese Einfachheit der Fassung unterscheidet sie wesentlich von Eccards Festliedern, der in diesen eine größere Kunsthöhe anstrebte, und von den Gesängen Hammerschmidts von gleicher Bestimmung, die bei aller Schlichtheit, Gefälligkeit, Eingänglichkeit auch für weniger tonkünstlerisch Gebildete, doch immer noch die Form des Concerts an sich tragen — in dem Sinne jener Zeit verstanden —, und um in den Gemeinegesang übergehen zu können, einer Umbildung, Umgießung in die reine Liedform bedurften. War nun auch diese, bei Eccards wie Hammerschmidts Festgesängen, aller sonstigen großen Verschiedenheit des Strebens dieser Meister ungeachtet, das Grundgebilde, auf dem ihre Konzäge beruhten, so erschien sie doch in denselben nicht unbedingt, unvermischt, wenn gleich wesentlich regelnd und gestaltend. Dagegen herrscht sie, mit ganz unbedeutenden Ausnahmen, durchaus vor in den Konzägen Ahles, mit denen wir uns gegenwärtig beschäftigen; ihre Melodien konnten also auch ohne weitere Veränderung, als etwa das Ausschneiden einzelnen, zufälligen, für den Gemeinegesang nicht anwendbaren Schmuckes, in diesen übergehen, sobald Lied und Melodie, öfter gehört, fester eingeprägt, die Kirchgänger anmutheten. Dies ist nun in des Meisters Vaterstadt reichlich geschehen, doch ist es dabei nicht geblieben, einige sind auch über sie hinausgegangen, und haben allgemeinere Geltung in dem evangelischen Kirchengesange erhalten.

Der Schmuck, wie die Form der Säze in den vier ersten Zehn der geistlichen Arien ist, mit Ausnahme von nur fünfen derselben, durchweg übereinstimmend. Sie beginnen mit einem 4stimmigen Vorspiele von Geigeninstrumenten, dem die ebenfalls 4stimmige Arie folgt; jenes entlehnt, mehr oder weniger, aus dieser seine melodischen Grundwendungen, doch kommen auch Fälle vor, wo es ganz unabhängig neben ihr dasteht. Nur bei fünf Sterbeliedern des 2ten, 3ten und 4ten Zehn findet eine Ausnahme statt. Zunächst fehlen diesen allen die Vorspiele, sie beschränken sich auf reinen Gesang, bei dem jedoch überall mehr als vier Stimmen angewendet sind. Das zweite Zehn endet mit einem Sterbeliede von Michael Jacobi:

Ich habe nun geendet  
den Wandel auf der Welt ic.

diese Worte und die folgenden der Strophe werden von einem vierstimmigen Chore vorgetragen: ein 2ter von eben so viel Stimmen, tritt, wechselnd mit jenem, bei dem Kehrreime ein:

Fahr nur hin du Weltgetümmel,  
unser Wandel ist im Himmel

der sodann von beiden Chören in achtschimmigem Gesange wiederholt wird, mit bestimmt vorgeschriebenen Abschattungen des Vortrags, bald rasch, bald langsam, leise und kräftig. So einfach auch dies Alles gehalten ist, erscheint es doch nicht in reiner Liedform, noch, weil mehr deklamatorisch, auf sie zurückzuführen, und so konnte dieser Gesang nur ausschließendes Eigenthum des Sängerkhores bleiben. Liedhafter zeigt sich der 8te Satz des 3ten Zehn, über einen Sterbegesang Burmeisters, der die Worte des 42sten Psalms behandelt: „Wann werde ich dahin kommen daß ich Gottes Angesicht schaue“?

Mein Seelchen, Jesu, sehnst dich  
Dein Antlitz bald zu schauen

Er ist fünfstimmig, und zeichnet sich dadurch aus, daß sein melodischer Bau durchgängig auf rhythmischem Wechsel beruht. Eben deshalb vielleicht ist er der Gemeinde fremder geblieben, da ein solcher Bau, wenn auch in früherer Zeit dem Volksgesange eignend, ja, aus ihm stammend, in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts nur noch ein von Einzelnen kunstmäßig Fortgeübtes geblieben, im Munde des Volkes aber bereits verklungen war. Der folgende 9te Satz desselben Zehn hat dagegen, wenn auch zum Theil umgebildet — wovon später zu reden seyn wird — sich allgemein geltend gemacht. Er behandelt Burmeisters bekanntes Sterbelied „über die Sehnworte des Elias: Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele 1c.“

Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist  
Zu Zion's Geistern hin 1c. \*)

Er beginnt zu vierten, mit diesen, von den höheren Stimmen vorgetragenen Worten; dann treten die drei tieferen Stimmen, in gleicher Melodie, mit der zweiten Hälfte des Aufgesanges ein; wechselnd tragen darauf die 3 höheren und 3 tieferen Stimmen die erste und die zweite Zeile des Abgesanges vor, und, kräftig zuerst, dann sanft, endet der volle sechsstimmige Gesang, mit der letzten, kurzen Zeile: „Es ist genug.“ Alles dieses ist kunstmäßig, mannichfaltig geordnet, überall aber ist die liedhafte Form das unbedingt Vorherrschende, ungebrochen und in stetem Flusse erscheint die Melodie in der jedesmaligen Oberstimme, in zeitgemäßer, faßlicher Gestalt, weshalb sie denn auch leicht in dem Gemeinegesange heimisch werden konnte. Der letzte Satz des dritten Zehn, ebenfalls zu einem Liede Burmeisters „über die letzten Worte des Büchleins Nehemias: Gedanke meiner mein Gott, im Besten“

Ich denke stets daran  
Daß endlich dies mein Leben  
Dem Tode sich muß geben  
Ich bin ein Pilgersmann 1c.

---

\*) S. Beispiel Nr. 123.

gleich in seinem Baue dem zuvor beschriebenen achtstimmigen: er beginnt zu vier, und endet zu sieben Stimmen mit den Schlußzeilen des Liedes:

Mir und allen solchen Gästen  
Bleibet solcher Sold zum Besten.

Der fünfte des vierten Zehn endlich, über ein Sterbelied Ludwig Starcks:

Nun hab' ich ausgehaucht  
Die Kräfte sammt dem Brodem ic.

stimmt wiederum dem 8ten des dritten Zehn überein; auch er ist fünfstimmig, und sein Bau beruht durchweg auf rhythmischem Wechsel.

Von den Liedern des fünften „Anmuthigen“ Zehn hat mir nur die Haupt- und die Grundstimme vorgelegen, über den Satz und das Verhältniß der Instrumentalbegleitung zu demselben bin ich daher zu urtheilen außer Stande. Bei den Communionandachten findet jene letzte sich nicht, sie ist selbst bei den Sätzen weggelassen die aus den früheren Sammlungen Ahles hier wieder aufgenommen sind. Von den Festandachten ist schon bemerkt, daß sie durch 4stimmige Vorspiele eingeleitet werden, und daß die Instrumentalbegleitung, gleich besetzt, in die Schlußzeilen des hier überall vierstimmigen Gesanges eintritt. Die evangelischen Sonntagsandachten sind eben so vierstimmig, und keinem der 50 darin enthaltenen Sätze geht ein, ihm besonders bestimmtes Vorspiel voran, doch finden am Schlusse sich „funfzehn Ritornelle, oder kurze Symphonieen“ angehängt, von denen der Meister bemerkt, man könne sie mit leichter Mühe auf einen Bogen schreiben, und vor den gezeichneten Nummern, und denen so aus gleichen clavibus gehen, füglich spielen; auch möge ein jeglicher eine ihm beliebige Symphonie selbst auffuchen, und vor oder zwischen jedem Verse machen lassen, weil die Anstellung ja allen verständigen Musicis freistehe.

Betrachten wir nun diese Sätze ihren Tonarten zufolge, so hat die weiche ein Übergewicht, wenn auch nicht ein sehr bedeutendes, über die harte; sie kommt in 62, diese nur in 57 Fällen vor.\*) In den Festandachten halten beide sich vollkommen das Gleichgewicht. Die neueren Formen: D, G, A, B, Es dur; C, E, H moll erscheinen häufig, und sind schon ganz in modernem Sinne behandelt: höchstens in Anklängen an das Phrygische, die, wo sie uns begegnen, sich kräftig geltend machen, tönt die alte kirchliche Tonart noch hinüber in diese Gesänge. Ähnlich verhält es sich mit der Behandlung der Mißklänge in der Harmonie. Meist wird der Tritonus, und seine Umkehrung, die verminderte Quinte, ohne Bedenken angewendet, ja diese letzte erscheint selbst in den äußersten Stimmen. So in der 8ten Festandacht auf den Tag der Auferstehung: „Ist das Grab auch noch verriegelt“ im dritten Takte, wo sie durch Verdoppelung des Leittons der Tonart, der in der Grundstimme erscheint, und den Mangel der diesem Zusammenklange sonst eignenden Sexte, nur um so herber wird; während ein andermahl (in der zehnten Andacht für das Pfingstfest „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen“) statt des Leittons im Basse die kleinere 7te Stufe angewendet, und der harte Dreiklang zu ihr gebraucht wird, ganz nach Weise der älteren Harmonisten, ohne eben hier einen besonderen Ausdruck, etwa einen Anklang des Mixolydischen, dabei zu beabsichtigen.

---

\*) In dem „Anmuthigen Zehn“ (dem fünften) wird die Singweise des ersten Liedes zu dem zweiten wiederholt; sie ist also hier nicht mitgerechnet, und daher kommt es, daß nur 119, nicht 120 Melodien in Betracht gezogen sind.



Was den rhythmischen Bau angeht, so erscheinen grader und ungerader Takt, unbedingt vorwaltend in den einzelnen Tonsätzen, oder innerhalb derselben einander entgegengesetzt; doch ist die Form des triplirten Taktes bei Ahle fast noch beliebter, er wendet ihn häufiger an, als den dreitheiligen, und wo wir den rhythmischen Wechsel noch bei ihm finden, gestaltet sich derselbe meist so, daß der sechs Viertel Takt bei den Einschnitten durch die Liedzeilen in den geraden abfällt. Selten nur begegnet uns noch jene zuletzt genannte, der älteren Volksweise so gemeine Form, in den Melodien unseres Meisters. In seinen Festandachten erscheint zwar selbständiger, in sich geschlossener Gegensatz des graden und ungeraden Taktes (Nr. 1. und 2.), und eben so in den Festgesängen unter seinen ersten 40 Arien \*) (II. 4. IV. 4.); rhythmischer Wechsel aber niemals. In jenen Arien kommt er nur in sieben Fällen vor, (II. 7. 9. 10; III. 2. 8. 10; I. 10.) und meist in der beschriebenen Gestalt; neunmahl in den Sonntagsandachten, und unter diesen Fällen viermahl in nur einzelnen vorübergehenden Zügen (Nr. 11. 12. 16. 19.), zweimahl auf die erwähnte Weise (29. 31.), so daß er eigentlich nur dreimahl (Nr. 33. 42. 47.) an die Art erinnert, wie man sich seiner in älterer Zeit bediente. In den sechs neuen Sätzen welche die Communionandachten uns bringen, herrscht unbedingt, ohne Ausnahme, der 4tel Takt; in denen des fünften Zehn erscheint derselbe 4mahl (Nr. 3. 5. 6. 7.) als unveränderte Grundform, und nur in dem achten tritt uns rhythmischer Wechsel entgegen, indem jene Taktart im Aufgesange am Ende der Zeilen in den graden abfällt, und am Anfange derselben hervorbricht aus diesem, der in Abgesange sodann sich ausschließend geltend macht.

In Allem diesen sehen wir aber nur die Grundzüge der äußeren Form, in der die Tonsätze unsers Meisters sich gestalten, mit denen wir uns beschäftigen; wir fragen nun billig nach der Seele die sie durchhaucht, und ihnen erst eine lebendige Gestalt verleiht. Indem wir ihnen unsere Aufmerksamkeit von diesem, dem wesentlich künstlerischen Standpunkte aus schenken, verweilen wir billig zuerst, und vorzugsweise bei den Festandachten, die Sonntags- und Communionandachten ihnen anreihend. Sie bilden einen bestimmten, geschlossenen Kreis, während die Arien des mannichfachsten, verschiedenartigsten Inhalts sind; wir finden sie am reichsten geschmückt, mit der meisten Vorliebe behandelt, sie haben bei den Mitlebenden des Meisters wie bei der Nachwelt, vorzugsweise vor seinen anderen Werken, dauernden Beifall gefunden, und sind, ohne Ausnahme, in seiner Vaterstadt Mühlhausen noch jetzt ein werther Schmuck des festtäglichen Gottesdienstes. Auch von den fünf Festgesängen in seinen Arien haben sich vier noch im Gebrauch erhalten — nur Bockrodt's Lied über „Marien Gang und Lobgesang: Auf meine Seele lobe Gott“ macht eine Ausnahme.

Wir betrachten zuerst die Dichtungen denen sie sich anschließen, und folgen dabei nicht der Ordnung des Kirchenjahres, nach der sie bei ihrem frühesten Erscheinen zusammengestellt sind, sondern dem Laufe der Begebenheiten der Geschichte Christi denen sie sich anschließen, wo denn Einiges eine andere Stellung erhält. So beginnen wir denn mit dem 7ten Liede, „auf das Fest

- 
- \*) I. 3. Das Jahr ist fortgelaufen (Neujahr)  
 II. 3. Du ewig lebendig selbständiges Sprechen (Weihnachten)  
 II. 4. Was soll ich doch Leide tragen (Ostern)  
 II. 5. Mit Saufen, mit Brausen u. (Pfingsten)  
 IV. 4. Auf meine Seele, lobe Gott u. (Heimsuchung Mariä)

der Verkündigung Marien.“ Der Dichter (Burmeister) führt Gabriel redend ein, nicht zu der Jungfrau, sondern zu der christlichen Gemeinde:

Ich ein Fürst der Engel Schaar  
Komm, ein Wunderbote, dar,  
Euer Heil euch anzudeuten ic.

Es ist die Gnade der kommenden Erlösung, die er kraft höherer Sendung verheißt, deren ewigen Werth und ihre Bedeutung er kündigt. Wir folgen nunmehr dem Dichter, wie er Maria auf ihrem Heimsuchungsgange begleitet (Nr. 13). In wie frommem Sinne sie zu der Freundin gepilgert sei, sagt uns die beginnende Strophe; in wie bedenklichem der Mensch zumeist seine Lebenswallfahrt beginne und fortsetze, stellt die folgende dagegen, und knüpft daran ein Gebet in den letzten Zeilen; in dieser Weise geht es durch die sechs Strophen des Ganzen fort, dessen erste zwei das Gesagte anschaulich machen werden.

Du keusche Seele du\*),  
Der Weiber Licht und Sonne  
Und deines Josephs Bonne,  
Gehst nach Elisabethen zu,  
Deinen Glauben dort zu stärken  
An des Allerhöchsten Werken.

Mein Glaub ist leider schwach;  
Wo er nicht greift und siehet  
Da ist er kaum bemühet,  
Und giebt verlorne Sach;  
Herr, an deinen Allmachtwerken  
Laß mein' Glauben sich verstärken.

Diesem Liebe lassen wir das auf die Geburt des Täuflers Johannes folgen (Nr. 12):

Heut ist der geboren,  
Der des Herren Heerhold war ic.

das sich mit der Bedeutung des Vorläufers beschäftigt; und nachdem wir, der Zeitfolge der Begebnisse gemäß, denen die Lieder sich anschließen, diese drei vorausgenommen haben, können wir nun die übrigen nach ihrer Anordnung in dem Werke betrachten. Das erste: „auf die Zukunft unseres Heilandes“ läßt einen Herold (Heerhold) auftreten, der Seele den Kommenden zu verkündigen:

Es kommt dein Jesus du gläubige Schaar\*\*),  
Der König aus Isai Stamme geboren;  
Der Prachtige, Mächtige, stellet sich dar,  
Zu suchen, zu finden, was vormahls verloren.

Die Seele antwortet

Ach mein Jesu, suche mich,  
Meine Seele liebet dich!

\*) S. Beispiel Nr. 124.

\*\*) S. Beispiel Nr. 125.

und so gehet durch die Strophen ein Wechselgespräch fort. Das zweite Lied: „Auf das Christfest, bei der Wiege des Herrn Jesu“ beginnt mit der Verkündigung der nun erfüllten Weissagung, und fordert dann zu Freude und Dank auf:

Hier grünt des Aronis Stab,<sup>\*)</sup>  
 Der in der Nacht die Blüth und Mandeln gab,  
 Ein süßes Holz des Lebens;  
 Nun auf du kleines Ephrata,  
 Das Heil der Welt ist dir jetzt nah,  
 Die Freud' ist nicht vergebens!

Diesem reihen wir sogleich ein zweites Weihnachtslied an aus den Arien (II, 3.), worin Johann Bockrodt die Selbstentäußerung des Heilandes, seine Annahme der Knechtsgestalt betrachtet:

Du ewig, lebendig, selbständiges Sprechen,  
 Du Vaters Rath, wahren Gotts einiger Sohn,  
 Wie kannst du dich deiner um meiner entbrechen,  
 Zu lassen den höchst majestätischen Thron,  
 Was bringet, was zwinget dein gnädiges Herz  
 Auf Erden zu werden Fleisch, Leiden, und Schmerz?

und ein zweites, von Johann Angelus, in den Communion-Andachten (Nr. 17), das den neugebornen Erlöser freudig bewillkommt:

Sei begrüßt, mein Gnadenthron,  
 Hochgeborner Gottessohn!  
 Sei begrüßt, du Neugeborener,  
 Meiner Seele Auserkorener!

Das dritte Lied der Festandachten: „Am neuen Jahrstage“, auf die Beschreibung Christi, zeigt den Herrn, dem Gesetz unterworfen und dasselbe erfüllend:

Zions Fürst aus Davids Saamen<sup>\*\*)</sup>  
 Vollenbringt den alten Bund  
 Und bekommt den süßen Namen,  
 Unsers Heiles Saul und Grund,  
 Jesus wird mein Heil genennet,  
 Dem mein Herz in Liebe brennet

während ein 2tes Neujahrslied von Martin Opitz, das dritte im ersten Bohn der Arien, nur allgemeine Betrachtungen an den Jahreschluß knüpft:

Das Jahr ist fortgelaufen  
 Hat seiner Tage Haufen  
 Das letzte Ziel gemacht;

<sup>\*)</sup> S. Beispiel Nr. 126.

<sup>\*\*)</sup> S. Beispiel Nr. 127.

Was haben wir indessen  
Für Missethat vergessen,  
Für gutes Werk vollbracht?

Das vierte Lied beschäftigt sich mit dem Feste der Erscheinung Christi, oder der drei Könige aus dem Morgenlande. Der Dichter erinnert sich des Goldes, des Weihrauchs, der Myrrhen, welche diese dem neugebornen Erlöser dargebracht, und fragt nun:

Was kann ich, liebes Kind,  
Dir für Geschenke schenken?

als Antwort heut er des Glaubens Gold, den Weihrauch des geängsteten zerschlagenen Herzens, die Myrrhen der bitteren Kreuzesplagen; er bittet um Liebe, um Geduld, sich selber giebt er ganz dahin, um neues Leben zu empfangen. In dem fünften Liede „auf das Fest der Reinigung Marien“ begegnen wir dem scheidenden Simon; er spricht:

Es ist genug, nun geh ich fort \*)  
In deinem süßen Namen,  
Du Heilb aus Davids Saamen;  
Nun find' ich meiner Seelen Port  
In Zions Mauern,  
Die überschön und ewig dauern!

Der Engel des Todes antwortet ihm

Wer in Jesus Namen scheidet  
Wird um Jesu Thron geweihtet.

Das sechste Lied ist ein „Passionslied bei dem Kreuze Christi“, eine Betrachtung seines Leidens:

Komm Seele, setz dich  
Sogleich als ich  
Auf dieses Sünderberges Spizen;  
Und siehe vor dir an  
Den rechten Schmerzensmann,  
So voller Striemen, Blut und Rigen

und neben dasselbe stellen wir eine Osterandacht — wie jenes für den Charfreitag, so für den grünen Donnerstag — in den Communion-Andachten (Nr. XI), von Johann Boderodt gebichtet auf die Worte des Apostels Paulus im ersten Corintherbriefe Cap. V. Vers 7 und 8:

Wir haben auch ein Osterlamm,  
Drum laßt uns Ostern halten,  
Fegt aus den alten Sündenschlamm,  
Fegt aus, ihr Jung' und Alten ic.

Das achte feiert, dem geöffneten Grabe des Herrn gegenüber, das Fest der Auferstehung:

Ist das Grab auch noch verriegelt durch den fürgewälzten Stein? \*\*)

\*) S. Beispiel Nr. 128.

\*\*) S. Beispiel Nr. 129.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Ist der Fels auch noch versiegelt? Ei was soll denn dieses seyn?

Daß mein Jesus ist erstanden, und im Grabe nicht vorhanden!

Ihm steht ein zweites in den Arien (II. 4) von M. Ludwig Stark zur Seite, das nach des Dichters Angabe auch für den Himmelfahrtstag angewendet werden kann:

Was soll ich doch Leide tragen, mich in Angst und Jammer nagen?

Erstanden ist Christus, der König der Ehren,

Der wird uns die himmlischen Freuden bescheren!

Dem neunten, einem Jubelliede auf das Fest der Himmelfahrt

Triumph, ihr Himmel freuet euch \*),

Ihr hellen Sterne glänzet u.

folgt in dem zehnten ein Gesang für das Pfingstfest

Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen \*\*),

Den er verheißen hat,

Nun suchet die Menschen der himmlische Segen,

Des Höchsten Geist und Rath

Erfrischet, erneuet, erquicket das Land,

O süßester Segen, o himmlisches Pfand!

und neben denselben tritt der 5te im 2ten Zehn, von M. Ludwig Stark

Mit Säusen, mit Brausen, mit schwingendem Winde,

Kam Gottes Geist feurig, und flohe geschwinde;

Er setzte mit Flammen zusammen die Herzen,

Trieb ferne der Jünger verbitterte Schmerzen!

Das elfte, ein Behrlied von der heiligen Dreieinigkeit, in Lobgesang endend:

Heiligt euch, ihr Menschenkinder,

Dieses Fest recht zu begehn

führt in der ursprünglichen Anordnung dieser Gesänge zu dem Johannis- und Heimsuchungsliede hinüber, die wir gleich Anfangs betrachteten, und das Schlußlied, das 14te der Reihe, auf das Fest des Erzengels Michael, beschäftigt sich nicht, wie andere ähnlicher Bestimmung, mit den Schutzengeln, die der Herr den Menschen gesellt habe, sondern mit dem Kampfe des starken Helden gegen den höllischen Drachen:

Der große Drache zürnt und will mit Gotte rechten \*\*\*),

Um seine Kirch' und Reich, und um das Scepter sechten;

Er schießt und raubt, er stürmt und schnaubt,

Fürst Michael tritt auf die Bahn mit seinem hellen Orden,

Sie kämpfen hart, nun ist's gethan, der Sieg ist ihm geworden.

Wenn wir nach dieser allgemeinen Übersicht des Inhalts und der Fassung der Lieder, welche die Aufgaben für Ahles Festandachten bilden, die einzelnen derselben näher betrachten, so überzeugen wir uns leicht,

\*) S. Beispiel Nr. 130.

\*\*) S. Beispiel Nr. 131.

\*\*\*) S. Beispiel Nr. 132.

daß es nicht thöulich sei, sie denen gegenüberzustellen, in welchen Eccard auf der Höhe seiner Kunst steht: seinen Festliedern auf die Heimsuchung, die Geburt des Kainers, das Weihnachtsfest, Maria Reinigung, Christi Leiden, Auferstehung, Pfingsten, den Tag der Engel. Die Auffassung mußte eine ganz andere seyn, weil die Aufgabe so wesentlich verschieden war. Eccards Dichter führen ihn in die Mitte der Ereignisse heiliger Geschichte, welche das Festlied feiert, sie stellen die davon Betroffenen, daran Theilnehmenden, unmittelbar vor ihn hin, öfnen ihren Mund zum Gesange nach ihren in der Schrift aufgezeichneten Worten, und geben dem Bilde, das sie ihrem Sänger bieten, zugleich eine bestimmte Einfassung, die es zusammenhält, die Gestalten der heiligen Geschichte lebendig hervorhebt. Sie dichteten alle ihre Lieder, ohne Ausnahme, für den allgemeinen Kirchengesang, und in diesem Sinne wurden sie von Eccard auch ursprünglich gefaßt; erst in seinen späteren, bildungs-kräftigsten Jahren erschloß sich an diesen Dichtungen ihm eine zweite neue Blüthe, das Festlied, jene dem Choral eigenthümlich entgegengesetzte, und doch aus ihm entsprungene tonkünstlerische Schöpfung. Mögen wir von dem dichterischen Werthe dieser Lieder urtheilen wie wir wollen, ihr wesentliches Verdienst beruht darin, daß sie ihrem geistreichen Sänger und Seher werden konnten, was sie ihm geworden sind. Bei Burmeister, Boderoth, Stark, Ahles Dichtern — Opitz und Johann Angelus sind hier kaum zu erwähnen — finden wir Gebet, fromme Betrachtung, Lobgesang; der Dichter selbst tritt mit seinen Empfindungen in die Mitte, die biblische Gestalt wird in den Hintergrund gerückt. Nur wenige dieser Lieder versuchen, uns dem Vorgange, an den das Fest sich knüpft, unmittelbar gegenüberzustellen; etwa das erste der Auferstehungs-, das zweite der Pfingstlieder, das Lied auf Christi Darstellung im Tempel, wo Simeon im Gespräche mit dem Todesengel erscheint, das Adventlied, wo der Herold der nach des Erlösers Ankunft verlangenden Seele mit der Kunde davon gegenübertritt. Allein die zuvor bezeichnete Richtung ist auch in allen diesen die vorwaltende; die Haltung des zuletzt genannten bleibt zu sehr im Allgemeinen, die Fassung des vorhergehenden beruht auf einem Bilde, das der Dichter sich willkürlich ersann, und in dieser phantastischen, der schlichten, schönen Erzählung der Schrift ganz entfremdeten Haltung, büßt es auch das schriftmäßige Gepräge ein. Die Seele, der Herold, der die Verkündigung an sie richtet, sind für sich genommen, gestaltlose Begriffe; die gespreizte Rede Simeons gegen den Todesengel, lebensmüde wie sie klingt, und nach dem Jenseits begehrend, liegt fern ab von den herzlichen Worten jenes hoffnungreichen Alten, den uns die Schrift vorüberführt, der nach langem, getrostem Sehnen seine Erwartung erfüllt sieht, und in demuthvoller Ergebung dem Willen Dessen sich unterwirft, der seine Wünsche gekrönt hat, und ihn nun abrufen möge, wenn seine Zeit gekommen sei. So gingen denn beide Meister auf ganz verschiedenen Wegen, und die Vergleichung ihrer Schöpfungen kann nur dazu dienen, dies recht deutlich zu machen. Ließen sich aber auch nähere Beziehungspunkte nachweisen in Beider Aufgaben, so würden sie doch in der Form, worin sie ihre Tonsätze gestalteten, völlig auseinandergehen. Jene Vermittelung zwischen der Motettenart und dem Liedhaften, wie sie in Eccards Festliedern als das Erstrebte uns erscheint, ist Ahles Sätzen in seinen Festandachten völlig fremd; das unbedingte Vorherrschen des Liedhaften ist das eben sie Auszeichnende. Das Auszeichnende; nicht in dem Sinne allein, daß es sie von jenen eigenthümlich unterscheide, sondern auch, daß es, als vollständige Lösung ihrer Aufgabe, ihnen zum Ruhm gereiche. Die tonkünstlerische Darstellung der Strophe ist diese Aufgabe, und zwar in strengem Sinne; nicht so allein, daß die Strophe sich geltend

mache, daß man sie als Grundgestalt des Tonsages erkenne, sondern daß sie unbedingt vorwalte. Nach strengem Maasse, und dadurch geregeltem Verhältnisse der Sylben freilich nicht. Daktylische Strophen gestalten sich hier durch das Taktgewicht allein, nicht durch Längen und Kürzen; die, dem Maasse zufolge, lange Sylbe erscheint nur als die auf dem guten Takttheil betonte, die kurzen als die auf den schlechten Takttheilen mit geringerem Nachdrucke dahingleitenden. Doch ist auch wohl durch Punktirung der langen, oder vielmehr betonten Sylbe eine noch schärfere Andeutung des Maasses gegeben. Bei den trochäischen und iambischen Zeilen findet meist ein Gleiches statt; die lange Sylbe wird auf den Niederschlag gestellt, in den Aufschlag trifft die kurze; wenn aber der Inhalt des Liedes einen Gegensatz bringt, und den Tonkünstler, auch wo das Maass sich gleich bleibt, zu dessen Hervorhebung auffordert, wird ein solcher wohl durch Gegenüberstellen des nur Betonten und des zugleich Gemessenen ausgedrückt. So in dem Weihnachtsliede: „Hier grünt des Aarons Stab“, wo die ersten drei Zeilen das Wunder der Geburt des Herrn verkünden, die letzten drei zu Lob und Freude auffordern; hier ist in jenen das durchweg vorwaltende Iambische im geraden Takt lediglich durch das Gewicht bezeichnet, bei diesen dagegen auch durch das Maass im sechsviertel Takte, dem ein Auftakt vorangeht, und der alsdann das Verhältniß von 2 gegen eines, im Nieder- und im Aufschlage, bleibend festhält. In anderen Fällen weiß der Meister dergleichen Gegensätze noch durch andere Mittel fühlbar zu machen. Die Rede des Herolds an die Seele in dem Adventsliede: „Es kommet dein Heiland du gläubige Schaar“ bewegt sich, daktylisch wie sie ist, im  $\frac{3}{4}$  Takte mit punktirten Noten, die Antwort der Seele, trochäischen Maasses, geht im geraden daher; beide Maasse werden durch das Gewicht dargestellt, der Gegensatz der singend eingeführten Personen, eben wie der dichterischen Form der gesungenen Rede, kündet nur durch die gewählte Taktart sich an. Simeons Rede (in dem Liede: „Es ist genug, nun geh ich fort“) und des Engels Antwort, jene iambischen, diese trochäischen Maasses, machen nur durch das Taktgewicht diesen Unterschied der Maasse geltend; die letzte aber wird daneben durch kürzere Zeitdauer der einzelnen Töne ausgezeichnet, und so auch die Bewegung um etwas beschleunigt. Der Aufgesang des Pfingstliedes „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen“ wechselt mit einer daktylischen und iambischen Zeile; für beide hat Ahle den  $\frac{3}{4}$  Takt angewendet, in welchem er die daktylische Zeile durch das Gewicht darstellt, und durch Punktirung sie noch recht hervorhebt, die iambische durch das Maassverhältniß von zwei zu eins nach vorangegangnem Auftakte. Überall, wie wir sehen, hat er die Strophe, ihrer erscheinenden Form, aber auch ihrem Inhalte nach, fest in das Auge gefaßt, sie tonkünstlerisch mannichfach ausgestaltet. Die Benennung „Arien“, womit er seine Tonsätze bezeichnet — eine, vor ihm freilich schon von Schütz, Hammerschmidt, Heinrich Albert u. nach Vorgang der Italiener, doch meist nicht zu genauer Umgrenzung einer bestimmten Art des Tonsages angewendete — gewährt bei ihm vielleicht zuerst eine schärfere Bezeichnung; sie deutet auf eine liebhaft, aber nicht volksgemäße, sondern dem Kunstgesange angehörende Melodie, und einen, dieser sich unterordnenden, der dichterischen Form sich genau anschließenden Tonsatz. In diesem Sinne hatte Ahle den Gottesdienst durch Kunstgesang zu schmücken gestrebt, und seine liebhaften, mit bewusster Absicht erfundenen und durchgebildeten Tonsätze, neben die freien Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes, die volksmäßigen Singweisen des geistlichen Gemeinegesanges, gestellt. Die Urkraft, das Ursprüngliche dieser Hervorbringungen einer begeisterten Zeit, war freilich weder für ihn, noch einen seiner Mitlebenden erreichbar. Seine Dichter sprachen nicht aus innerem, mächtigem Drange, als Vertreter der Gemeine, die frommen Regungen einer tiefbewegten Brust aus; sie waren mit redlichem, gläubigem

Sinne befreit einen Garten geistlicher Dichtung zu pflanzen, ihn regelrecht zu ordnen und zu pflegen, sie konnten ihrem Sänger wohl Veranlassung werden zu tonkünstlerischem Schaffen, nicht ihn dazu begeistern. Diese Veranlassung gewährten sie aber in ihm einem Schaffensbedürftigen, als Sänger und Seher vorzüglich Begabten, sie auf seinem Gebiete weit überragenden, wie er denn, obwohl nicht prahlerisch prunkend mit seiner Gabe, sich dessen wohl bewußt war, und es, fast unwillkürlich, doch unumwunden ausspricht: die Dichter bedürften des Tonkünstlers, um ihre Lieder dauernd im Leben zu erhalten. Man könnte einwenden, auch ein verhüllter Selbstruhm liege nicht in dieser Äußerung, denn es sei nicht zu bezweifeln, daß nur das gesungene Lied seine Bestimmung vollständig erfülle, daß ihm durch die Melodie erst wahrhaftes Leben eingehaucht werde, dem Sänger also, der diese erfinde, wohl zu gestatten sei, sich den eigentlich Belebenden zu nennen. So verhält es sich aber nur in jener ersten Zeit des neu erstehenden geistlichen Volksangeses, oder volksmäßigen Kirchenganges. Das geistliche Lied, eben nur hinausgetreten in das Volk, und mächtig anklingend in den Gemüthern aller, hatte, weil in ihnen lebend, und der lauten Lebensäußerung bedürftig, der Entfesselung derselben nicht lange entgegenzuhalten; die glückliche Wahl, die treffende Erfindung der Weise, löste alsbald die Zunge zum Gesange. Mein der Erfinder — geschweige denn der Wählende — meinte keineswegs, damit ein Besonderes geleistet, sondern nur einem nothwendigen, inneren Drange genügt zu haben, er war nicht einmal darum besorgt, daß sein Name erhalten bleibe. Ihm nur würde es wohl angestanden haben, von sich zu sagen, er sei der Belebende geworden für das Lied, weil ein solcher Ausspruch dem Vorwurfe des Selbstruhms niemals unterliegen konnte. In Zeiten, wie die unseres Ahle, dem — mich dieses Ausdrucks zu bedienen — nur zünftige, in dem Treibhause poetischer Pflanzschulen gezeitigte Dichter als Veranlassungen für seine Tonschöpfungen zur Seite standen, während die in neuem Sinne gedeihende Tonkunst frisch und rege ausblühte, die Dichtkunst in ihrer damaligen Gestalt bei weitem überwiegend; in solchen Zeiten nahm der Sänger eine ganz andere Stellung ein dem Dichter gegenüber, er war durch seine Kunst dessen höheres Selbstbewußtseyn, sie leistete dasjenige wirklich, was durch des Dichters Wort nur gedeutet wurde, oder, von einem anderen Gesichtspunkte betrachtet, vorangedeutet war. Mag Ahle immerhin von aller Selbsterhebung frei gewesen seyn, der Sinn seiner Rede war immer nur dieser, und er hat damit auch die Wahrheit gesprochen, denn die Folgezeit hat es bewährt, daß er über seinen Dichtern gestanden, sie überlebt habe. Wie zu seinen Dichtern, stand aber der Sänger geistlicher Lieder auch zu der Gemeinde damals in einem ganz anderen Verhältnisse, als früherhin. Vor dem Kunstgesange begann der unbewußte, schöpferische Gesangestrieb im Volke zu erlöschen; jener hatte sich der, äußerlich nur regelmäßiger zugeschnittenen Formen dieses letzten bemächtigt, und schmeichelte sich nun durch sie von dem Kirchenchore herab in Ohr und Gemüth empfänglicher Gemeinen, welche, wie sie zuvor ihrem heiligen Gesange in ihrer Mitte Entstandenes geliebt, dann ursprünglich Neues für ihn geschaffen hatten, nun von den Tonkünstlern Gebotenes ihm aneigneten. Während des Lebens unseres Ahle war freilich die Zeit noch nicht gekommen, wo von der Schaubühne herab das Singspiel eine Fundgrube werden sollte, die der an eigener Schöpfungskraft immer mehr versiegende Gesangestrieb des Volkes ausbeutete. Bis dahin war das Singspiel nur an größeren und kleineren Fürstenthümern eine beliebte Ergötzung bei festlichen Veranlassungen gewesen, oder war bei Schulfestlichkeiten in einer Gestalt hervorgetreten, die für die größere Menge keine Anziehungskraft besitzen konnte; erst seit 1678 wurde es auf der Hamburger



Bühne ein volkmäßiges, durch liebhafte Form neben den eigentlichen Kunstgesängen allgemein beliebtes Schauspiel. Allein diese Zeit stand doch nahe bevor, und wir werden später sehen, wie damahls die Form der geistlichen Arie immer bestimmter zu einer eigenthümlichen Gattung sich ausbildete, ja, wie man selbst die Melodien alter heiliger Gesänge des frischen Jugendalters der Kirchenverbesserung in sie umzuschmelzen trachtete.

Doch wir kehren zurück zu unserem Meister und seinen geistlichen Arien, mit welchem Namen wir füglich alle die liebhaften Tonsätze bezeichnen können, die uns jetzt beschäftigen, wenn er auch nur funfzig unter ihnen wirklich so genannt hat. Unter ihnen sind die Festandachten — mit eingerechnet die in seinen andern Werken zerstreuten Festgesänge — die vorzüglichsten, wie denn ihre Melodien, wie wir schon bemerkten, mit Ausnahme einer einzigen, in Ahles Vaterstadt noch alle im Gebrauch sind, aber auch sonst über Thüringen, zumahl Gotha und Erfurt, durch das Altenburgische, und zum Theil auch Sachsen, sich verbreitet haben. Wir geben darüber weiterhin eine Übersicht. Wenn von diesen Melodien und ihren Tonsätzen zuvor gesagt ist, daß die eigenthümliche Verschmelzung volkmäßigen rhythmischen Baues und kirchlicher Tonart bei ihnen nicht anzutreffen, daß die äußere Form der Volksweise in ihnen regelmäßig zugeschnitten sei, so liegt darin auf keine Weise die Behauptung, daß ihnen Kraft des Ausdrucks, heiliger Ernst gebreche. Sie zeichnen sich vielmehr unter allen gleichzeitig erfundenen geistlichen Melodien durch Beides, und daneben durch Mannichfaltigkeit in der Erfindung vortheilhaft aus. Die Singweisen der Lieder

Zions Fürst aus Davids Samen

Vollenbringt den alten Bund

für das Neujahrsfest, und

Ist das Grab auch noch verriegelt

für das Osterfest,

schreiten in majestätischem Ernste daher; kräftig und frisch die des Himmelfahrts- und Michaelisliedes: „Triumph ihr Himmel, freuet euch“, und: „Der große Drache zürnt“; die lieblichste Zartheit und Anmuth webt durch die Melodie des Heimsuchungsliedes: „Du keusche Seele du“, und wenn ihr Tonsatz auch in den Harmonieen, zumahl dem dabei mit Erfolg angewendeten Mißklange der kleinen Septime zu dem weichen Dreiklange, ganz modern gehalten ist, so geben doch die Tonschlüsse in die harte Tonart, auch wo die weiche bis dahin überwiegend vorwaltete, ihm einen Anhauch des Alterthümlichen, wodurch jede falsche Empfindsamkeit ausgeschlossen wird, die eine im Sinne unserer Zeit „verbessernde“ Behandlung dem Ganzen leicht aufdringen könnte. Auf Eigenthümlichkeiten des rhythmischen Baues und der Harmonieen anderer Tonsätze aus den Festandachten sind wir bereits früher eingegangen, und haben deren Verhältniß zu dem Ausdrucke der Melodie darzulegen gesucht. Man darf eine Stadt wohl glücklich preisen, die, wie Mühlhausen, eines Eccard, eines Georg Rudolf Ahle, als ihr entsprossen, sich rühmen kann unter ihren Künstlern, und deren Werke, zumahl die des jüngeren unter ihnen, mit so großer Treue ehrt, und sich alljährlich an ihnen erfreut. Daß aber diese letzten von ihr, wenn nicht höher gehalten, doch besser gekannt und mehr geliebt sind, als die des älteren, unbezweifelt größeren Meisters, darf uns nicht befremden. Denn nur die Jugendwerke dieses letzten entstanden in ihr, und leben auch noch theilweise in ihr fort, seine späteren, reiften, schuf er fern von ihr, innerhalb eines andern, damahls ihr fremden Kreises, in einer entfernten Hauptstadt, mit der sie jetzt freilich eines gemeinsamen glücklichen Verbandes,

eines gleichen, geliebten Herrschers sich erfreut. Ahle war nur kurze Zeit von ihr abwesend, um dann für sein übriges Leben dort heimisch zu bleiben; das Beste, Bedeutendste, was wir von ihm besitzen, entstand unter seinen Mitbürgern, in deren Gemeinwesen er zuletzt die höchste Ehrenstelle einnahm. So gehörte er ihnen mit all seinem Können, seinem Wirken an, und wenn er sechs Tage der Woche für ihr irdisches Wohl gearbeitet, erquickte er an dem gemeinsamen christlichen Ruhetage ihr Herz und Gemüth durch seine herrliche Gabe als Tonkünstler, die er nie aufhörte, wie vormahls unter anderen, beschränkteren Verhältnissen, für ihre Erbauung zu verwenden, und treulichst mit jedem ihm anvertrauten Psunde zu wuchern. Nicht leicht erlischt das Gedächtniß an eine solche Erscheinung bei empfänglichen Gemüthern, und so dürfen wir wohl die Einwohner dieser werthen Stadt nennen, die in dem für Tonkunst so vorzüglich begabten Thüringen nicht zu den mindest begabten gehören.

Von Ahles Sonntagsandachten ist zuvor schon im Allgemeinen die Rede gewesen. Wie nun seine Dichter ihre Lieder gestaltet haben, damit für Glauben, Handeln, und Trost im Sterben, nach seinen Wünschen ein Jeder zu seiner Erbauung daraus schöpfen könne, möge das 16te derselben, für den Sonntag Reminiscere von dem Magister Ludwig Starke gebichtete, zeigen:

Ein sonderlicher Krieg  
 Zerst zwischen einem Held und Heldin gehet;  
 Noch ein viel feltner Sieg  
 Aus diesem wunderbaren Krieg entstehet.  
 Die Kämpferin, so wird bestritten,  
 Den Kämpfer fängt mit ihren Bitten;  
 Sie hat dem obgesiegt, der sie bekriegt.  
 Der Teufel plagte sehr  
 Der Chanander Kämpferinnen Kind;  
 Sie kanns nicht leiden mehr,  
 Drum sie sich zu dem Kämpfer Jesu findt;  
 Sie bittet sehr, er wolle retten,  
 Er schweigt, da muß sie treflich wetten;  
 Im Glauben sie ihn bringt bis sie ihn zwingt.  
 Hört, laßt uns dieses auch  
 Der Chanander Kämpferin absehen;  
 Daß uns des Kreuzes Rauch  
 Im Zage-Muth nicht mache bald bestehen,  
 Wir glauben fest, Gott werde retten,  
 Ob wir noch größte Feinde hätten,  
 Denn Jesus hilfet doch den Frommen noch.  
 Nun Jesu, ich will mich  
 Getrost in meinem Kampf ergeben dir;  
 Mein Herz ergreiset dich  
 Bistu gleich hart, ich kämpfe mit Begier;

Ich will hienächst in meinem Sterben  
 Mich sonst um keinen mehr bewerben  
 Als um dich meinen Herrn, du hilfst gern.

Sie bilden, mit den Festandachten zusammengenommen, einen Kirchenjahrgang in Lied: — besser vielleicht Arien: — form, stehen indeß jenen an Frische und Kraft nach, wie denn auch aus ihnen nur eine einzelne Melodie, auf ein anderes gleichzeitiges Lied übertragen, sich erhalten hat. Es ist die des 3ten Liedes von Franz Joachim Burmeister, auf den 3ten Sonntag der Zukunft Christi:

Ja, er ist's, das Heil der Welt\*),  
 Ja, er ist's, dem Nichts zu gleichen;  
 Der sich prächtig eingestellt  
 Durch verheißne Wunderzeichen!  
 Blinde, Lahme, sehen, gehen,  
 Todte sieht man auferstehen!

Diese Singweise entlehnte man später für das Lied Liebster Jesu, wir sind hier, das einem gleichzeitigen Dichter angehört, dem Licentiaten Tobias Clausniger, der im Jahre 1684 als Churpälzischer Kirchenrath, Pastor primarius und Inspektor des gemeinschaftlichen Amtes Partsteln und Weyden in der Oberpfalz starb. Im Vereine mit diesem nach Verdienst sehr beliebten Predigtliede fand sie allgemeinen Eingang in den heiligen Gesang der evangelischen Kirche. Nur wenigen Melodien aus Ahles geistlichen Arien ist ein gleicher zu Theil geworden. Königs Harmonischer Liederschatz (Frankfurt a. M. 1738) enthält zwar mehrere der dort aufgenommenen Lieder, doch meist mit anderen Singweisen: nur drei finden wir dort mit Ahles Melodien. Zuerst Ludwig Starcks Lied von menschlicher Nichtigkeit\*\*):

Ach du Menschenblum\*\*\*) gleich den rothen Rosen,  
 Gottes Eigenthum reuch in deinen Rosen!  
 Staub und Erde bist du doch, wärest du gleich noch so hoch!

Burmeisters Sterbelied:

Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist  
 Zu Sions Geistern hin u. †)

und Ludwig Starcks Lied von Gottes Würdigkeit und Wichtigkeit:

Seele was ist schöner wohl ††)  
 Als der höchste Gott?  
 Außer ihm ist alles voll  
 Eitelkeit und Spott!

---

\*) S. Beispiel Nr. 133.

\*\*) IV. Bohn. Nr. 8. König S. 392.

\*\*\*) S. Beispiel Nr. 134.

†) III. Bohn Nr. 9. König S. 426 (dritte Melodie).

††) S. Beispiel Nr. 135.

Ja Noth und Spott!  
Welt ist Welt, und bleibet Welt,  
Weltgut mit der Welt hinfällt,  
Schwing dich zu Gott!\*)

Die Melodien der letztgenannten beiden Lieder giebt auch Freilingshausens Gesangbuch von 1741, doch nicht zu diesen, wenn dieselben gleich ebenfalls dort zu finden sind. Ahles Singweise zu Burmeisters Liede erscheint dort zu dem eines unbekannten Dichters: (Nr. 1091)

Ich habe genug, mein Herr ist Jesus Christ  
Ich weiß von keinem mehr ic.

und die für Starck's Lied erfundene zu dem des Pastor Johann Heinrich Schröder:

Auf, hinaus zu deiner Freude,  
meine Seele, Herz und Sinn ic.

wo sie aber, weil die Strophen beider Lieder nicht übereinstimmen, einige Veränderung erfahren hat. Eine solche ist auch mit der des zuvor genannten Liedes nach dem Geschmacke jener Zeit vorgenommen, und namentlich ist dabei ein Auszeichnen des derselben angetastet worden, das schrittweise Aufsteigen derselben gleich Anfangs um eine übermäßige Quarte, das auch die meisten späteren Choralbücher anstößig gefunden, und dieses mißlingende Tonverhältniß mit der reinen Quarte vertauscht haben. Freilingshausen (in dem zuerst 1714 erschienenen 2ten Theile seines Gesangbuchs, Nr. 507) war so weit nicht gegangen; er, und nach ihm König in seinem Liederfchaze, hatte sich des Ausweges bedient, die Melodie nicht mit dem Grundtone, sondern dessen Oberterz zu beginnen, wodurch aber der eigenthümliche Ausdruck des Anfangs derselben nicht minder verloren gegangen ist. Dieser beruht darin, daß die Modulation, obgleich, ihrem Wesen zufolge, nach der Oberquinte des Grundtones der Singweise gerichtet, dieses Ziel bei deren erstem Ruhepunkte doch nicht erreicht, sondern auf dem Tonverhältnisse verweilt, das bei der Nähe des angestrebten Zieles das Verlangen danach am lebhaftesten erregt, auf dem Leitton der Tonart, in welche ausgewichen werden soll. Es war der Ausdruck der „Sehnworte des Elias“ auf welchen das Lied Burmeisters beruht, dem der Meister hier nachging, und als Konkünstler ist ihm durch eine jede Änderung späterer Zeit offenbar zu nahe geschehen, zumahl bei der sinnigen Behandlung seines stimmigen Tonsages, den wir schon früher beschrieben, und der, wie zu seinen einfachsten, so auch zu seinen besten gehört. Dennoch kann man jene Änderung nicht eine willkürliche schelten, und sie ohne Weiteres verwerfen, bei der Bestimmung, welche Lied und Melodie später für den Gemeinegesang erhielten. Für diesen erscheint ein solches Tonverhältniß, wie das von Ahle ursprünglich gewählte, nicht passend, weil es zu schwierig, und weil sein Ausdruck ein zu individueller, für den allgemeinen Kirchengesang nicht geeigneter ist. Daher mag es kommen, daß neben dieser Melodie viele andere für das Lied entstanden sind; König hat deren nicht weniger als sechs, von denen die vierte im Ganzen die meiste Gunst gewonnen zu haben scheint.\*\*)

\*) IV. 9. König. Bl. 282.

\*\*) 

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Ahles Vaterstadt gebraucht — neben den Melodien aller seiner Festandachten, den vier schon genannten zu Festliedern in den ersten 4 Zehn seiner Arien, einer Melodie aus seinen Sonntagsandachten (Nro. III), und einer ebenfalls schon erwähnten, aus den Communionandachten (Nro. XI)\* — noch drei andere aus den Arien neben jenen drei eben besprochenen. Zunächst die Melodie zu Martin Rinkarts Liebe über den 150sten Psalm:

Lobt Gott, lobt alle Gott,  
Die Macht lobt seiner Beste,  
Lobt ihn im Heiligthum,  
Sein' Herrschaft ist die beste;  
Lobt ihn in seinem Thun  
und Thaten weit und breit,  
Lobt ihn in seiner Macht  
und großen Herrlichkeit zc.

Sodann die Weise von Ahles eigenem Liebe zum Preise der Konfession, mit der Überschrift: „Alles ver-  
gehet, Musik bestehet:“

\*) Übersicht der in Mählhausen noch gebräuchlichen Melodien Johann Rudolf Ahles.

I. Aus den Festandachten.

|   | Mählhauser | Mel. | Buch. | Nr. |       |
|---|------------|------|-------|-----|-------|
| 1) Es kommet dein Jesus zc.                       | —          | —    | —     | 7.  |       |
| 2) Hier grünt des Aarons Stab                     | —          | —    | —     | 13. |       |
| 3) Zions Fürst aus Davids Saamen                  | —          | —    | —     | 28. |       |
| 4) Was soll ich liebstes Kind                     | —          | —    | —     | 31. |       |
| 5) Es ist genug nun geh ich fort                  | —          | —    | —     | 32. |       |
| 6) Kommt Seele seze dich                          | —          | —    | —     | 48. |       |
| 7) Ich ein Fürst der Engelschaar                  | —          | —    | —     | 51. |       |
| 8) Ist das Grab denn noch verriegelt              | —          | —    | —     | 53. |       |
| 9) Triumph ihr Himmel freuet euch                 | —          | —    | —     | 63. |       |
| 10) Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen zc. | —          | —    | —     | 64. |       |
| 11) Heiligt euch ihr Menschenkinder zc.           | —          | —    | —     | 76. | (132) |
| 12) Heut ist der geboren                          | —          | —    | —     | 84. |       |
| 13) Du krusche Seele du zc.                       | —          | —    | —     | 85. |       |
| 14) Der große Drache zürnt zc.                    | —          | —    | —     | 86. |       |

II. Aus den Sonntagsandachten.

|  |   |   |   |    |  |
|--|---|---|---|----|--|
| 15) Ja er ist's, das Heil der Welt. (3.) | — | — | — | 5. |  |
| (Liebster Jesu, wir sind hier zc.)       |   |   |   |    |  |

III. Aus den Arien.

|  |          |    |   |   |      |
|--|----------|----|---|---|------|
| 16) Du ewig, lebendig zc.              | II Zehn. | 3. | — | — | 18.  |
| 17) Das Jahr ist fortgelaufen          | I        | 3. | — | — | 171. |
| 18) Was soll ich doch Leide tragen zc. | II       | 4. | — | — | 56.  |
| 19) Mit Säusen, mit Brausen zc.        | II       | 5. | — | — | 65.  |
| 20) Ach du Menschenblum                | IV       | 8. | — | — | 140. |
| 21) Es ist genug, so nimm zc.          | III      | 9. | — | — | 220. |
| 22) Lobt Gott, lobt alle Gott zc.      | III      | 1. | — | — | 78.  |
| 23) Seele, was ist schöner wohl zc.    | IV       | 9. | — | — | 156. |
| 24) Was mag doch diese Welt            | II       | 6. | — | — | 186. |
| 25) Weg du läst're Sündenwelt          | III      | 7. | — | — | 117. |

IV. Aus den Communionandachten.

|  |   |   |   |     |  |
|--|---|---|---|-----|--|
| 26) Wir haben auch ein Osterlamm (XI.) | — | — | — | 58. |  |
| 27) Jesu, Jesu, meine Freude (XXIII.)  | — | — | — | 94. |  |

Was mag doch diese Welt  
mit ihrem Praß so prangen?  
Weil nichts denn Stich hier hält,  
Sollts gleich am Himmel hangen!  
Alles was irdisch muß endlich vergehen,  
Musica bleibet in Ewigkeit stehen!

der indeß gegenwärtig ein Lied, den Aufruf zur Wohlthätigkeit enthaltend, unterlegt ist:

„Ihr die Gott segnete,  
vergeßet nicht der Armen,“

wie jener ersten eine Umdichtung des erwähnten Psalms für das Mühlhauser Brunnensfest. Endlich die Melodie zu Burmeisters Liede über die Worte des 73sten Psalms: „Dennoch bleibe ich stets an dir“:

Beg du lustre Sündenwelt  
Die mich gnug bethörtet,  
Daß mein Geist danieder fällt  
Edblich und versehret;  
Beg mit deiner Luste Bier,  
Gott, ich bleibe stets an dir!

Zuletzt haben wir noch der Melodie des 23sten Liedes der Communionandachten zu gedenken, das auch von Ahle gebichtet ist:

Jesu, Jesu, meine Freude,  
Jesu meines Herzens Bier,  
Meiner Seelen beste Weide,  
Ach, wie dürstet mich nach dir!  
Jesu, Jesu, komm hernieder  
Und erquicke meine Glieder!

das indeß jetzt mit einem andern von ähnlichem Inhalte vertauscht, und so nur des Sängers nicht des Dichters Werk beibehalten ist:

„Jesum ewig zu verehren  
ist mir sanft' und heil'ge Pflicht.

So hat denn auch unseren Meister das Schicksal getroffen als Dichter vergessen zu werden, wie es allen seinen Dichtern, in seiner Vaterstadt mindestens, geschehen ist, während man ihn als Sänger und Seher in hohen Ehren hielt. Zu allen jenen Melodien nämlich die dort fortleben, dichtete der Herzoglich Sächsisch Consistorialrath und Generalsuperintendent des Herzogthums Altenburg, Hermann Gottfried Demme, im Jahre 1799 bei Zusammenstellung eines neuen Gesangbuches für Mühlhausen, neue Lieder, um jene, die sonst verloren gegangen wären, zu erhalten, da er die alten Lieder verwerfen zu müssen glaubte. Diese neuen Lieder, so weit sie zu Festmelodien gebichtet wurden, es sei aus den Festandachten oder Arien Ahles, behielten ihre ursprüngliche Bestimmung, mit alleiniger Ausnahme des, der 14ten Melodie der Festandachten zu dem Michaelisliede „der große Drache zürnt“ unterlegten, das nun ein ganz allgemein gehaltener Lobgesang auf Gott geworden ist:

Lobfingt dem Mächtigen,  
dem Gütigen und Weisen,  
lobfingt unserm Gott  
den Erd' und Himmel preisen!  
Ihm der die Welt mit Allmacht hält,  
Der alles, alles, weisheitvoll  
und liebevoll regieret,  
bringt ihm anbetend Lob und Dank  
Dem Lob und Dank gebühret u.

Diesen Liedern, die zuerst 1799 und dann zum 2tenmale 1807 (zu Gotha in der Beckerschen Buchhandlung) erschienen, waren damals alle 27, jetzt noch in Mühlhausen gebräuchlichen Melodien Ahles mit Harmonieen des Organisten Umbreit beigegeben, mit alleiniger Ausnahme der des Burmeisterschen Liedes: „Es ist genug“, an deren Stelle die vierte der in Königs harmonischem Liederstücke für jenes Lied angewendeten gesetzt war, die nicht von Ahle herrührt. Dagegen enthält diese Sammlung eine andere Melodie Ahles aus den Communionandachten (Nro. XXIV) zu dessen Abendmahlsliebe:

Nun ist es billig Jesu Christ,  
daß dich mein Seelchen preiset u.

welcher hier ein Lied „von rechter Anwendung der Lebenszeit“ unterlegt ist

Kann ich o Gott, mein Vater, einst  
am Schluß des Erdenlebens  
zurück mit dem Gedanken sehn:  
ich lebte nicht vergebens u.

eine Melodie, die in Mühlhausen jedoch nicht mehr fortlebt, indem jenes neue Lied in dem dortigen Gesangbuche auf die Weise: „Mach mit mir Gott nach deiner Gut“ verwiesen wird.

Nun nennt aber das Mühlhäuser Melodienbuch noch fünf darin aufgezeichnete Singweisen als von Johann Rudolf Ahle herrührend, ohne deren Quellen anzugeben — wie es denn diese überhaupt nicht anführt —, die in den zuvor besprochenen Werken, den Fest- Sonntags- und Communionandachten, den fünf Zehn geistlicher Arien, nicht zu finden sind, obgleich wir zwei ihrer Lieder, jedoch mit anderen Melodien, dort antreffen. Für alle diese angeblich Ahleschen Melodien hat auch der Consistorialrath Demme neue Lieder gedichtet. Vergebens forschte ich in Mühlhausen dem Ursprunge dieser Singweisen nach, man beantwortete meine Forschungen nur mit Vermuthungen; einem neueren Gewährsmanne darf aber nur da Glauben geschenkt werden, wo er die Gründe seiner Angabe entwirft, oder seine Quelle genannt hat, was in Umbreits und Schichts Choralbüchern namentlich nicht geschehen ist. Die drei Lieder, deren Melodien wir in den genannten Werken Ahles eben so wenig finden als sie selbst, sind: 1) das Weihnachtslied: „Sei willkommen Jesulein“ (im Mühlhäuser Melodienbuche Nr. 27. bei Demme Nr. 5); 2) das Pfingstlied: „Komm edler Pfingstgast, heil'ger Geist“ (M. Mel. B. 70. D. 15); endlich 3) das bekannte Jesulied von Ahasverus Frisch: „Schönster Immanuel, Herzog der Frommen“ (M. Mel. B. 134. D. 32). Jene andern beiden, die sich zwar in dem fünften (anmuthigen) Zehn geistlicher Arien Ahles

finden, beide von ihm gebichtet, jedoch zu anderen Melodien gesungen, sind: 4) das Tischlied (Danksagung nach dem Essen) Nr. 4.

Lasset uns den Herren preisen,  
lasset uns ihm Dank erweisen,  
weil er uns erschaffen hat;  
weil er uns noch täglich nähret,  
reichlich alles Guts bescheeret;  
und auch jetzt gemachet satt u.

und 5) das Lied (Nr. 8.) auf die Worte Gersons: Ohne Christo seyn u.

O Jesu liebstes Leben,  
O großer Gnaden Gott,  
Dir will ich mich ergeben  
in allem Kreuz und Noth;  
denn ohne Jesus seyn  
ist lauter Höllepein!

In dem Vonsage über die erste dieser Melodien läßt der Meister je zwei Zeilen von einzelnen Stimmen, und dann die dritte von dem vollen Chöre vortragen; in dem über die zweite wechselt er, Zeile um Zeile, mit Einzelgesang und Chorgesang; er hat wohl schon als er die Lieder dichtete, einen solchen Vortrag dabei im Sinne gehabt, und seine Singweisen danach eingerichtet. Wären sie Lieder anderer Dichter, so könnte es eher glaublich erscheinen, daß er, in verschiedener Stimmung sie anders auffassend, sie auch wohl mehr als einmahl gesungen und gesetzt hätte, was, da sie seine eigenen, und sogleich auf besondere Weise tonkünstlerisch gestaltete sind, nicht wohl anzunehmen ist. Daß aber ihre von ihm gesungenen Melodien mit den in Mühlhausen noch jetzt gebräuchlichen auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit haben, zeigt schon ein flüchtiger Anblick. \*) Wir werden daher voraussetzen haben, daß man jene letzten, mit denen man die bezeichneten älteren Lieder im Gebrauch fand, nur deshalb Ahen zugeschrieben habe, weil diese ihm angehörten. Worauf die Annahme bei den drei zuerst besprochenen sich gründe, muß auf sich beruhen bleiben, da auch nicht eine Vermuthung darüber aufzustellen ist. Alle fünf Melodien haben, wie man sie in Mühlhausen noch singt, übrigens sowohl in Umbreit's als Schicht's Choralbuche Platz gefunden; in diesem letzten nur das erste, zweite und vierte

\*) 1) Lasset uns den Herren preisen.

a) bei Ahe 1669. Nr. 4 u. f. w.

b) Im Mühl- hauser M. B. 204. D. 27. u. f. w.

2) O Jesu liebstes Leben u.

a) bei Ahe 1669. Nr. 8 u.

b) Im Mühl- hauser M. B. 97. D. 23. u. f. w.



unter Ahles Namen, das dritte unter dem Johann Sebastian Bachs; das fünfte hat Schicht ohne Namenbezeichnung gelassen. \*) Ausserdem begegnen uns (die Melodie des Predigtliedes: „Liebster Jesu wir sind hier“ nicht mitgerechnet, die in allgemeinem kirchlichen Gebrauche ist) bei Schicht zehn Melodien aus den Festandachten, eine aus den Communionandachten, fünf aus den geistlichen Arien; bei Umbreit 6 aus den Festandachten, eine aus den Communionandachten und 4 aus den Arien. \*\*)

Die Melodien Ahles, anfänglich, wie ihre Lieder, nicht für den Gesang der Gemeinde, sondern den Kunstgesang des Kirchenchores bestimmt, fanden wegen inneren Werthes, ihrer arienhaften Fassung ungeachtet, bald auch in jenen Eingang, und es möchte schwer zu entscheiden seyn, ob er ihrer Lieder, oder ihrer selbst wegen, ihnen zu Theil geworden sei. Wir können hier nicht so unbedingt, wie in anderen Fällen das Erste annehmen, und namentlich davon ausgehen, daß die meisten jener Lieder in neuen Strophen gedichtet gewesen, auf bekannte Melodien also nicht hätten gesungen werden können, so daß also sie ihre neuen, an sich werthvollen, nothwendig hätten nach sich ziehen müssen. Denn eben hier liegt uns der Fall in größter Ausdehnung vor, daß die Lieder von den Melodien überlebt worden, diese also als das Vorzüglichere, der Erhaltung werthere, erschienen sind. Ahle glaubte, wie wir gesehen, der Sänger erst vermöge der Schöpfung des Dichters Dauer zu verleihen; durch ihn ist aber ein Anderes geschehen, der Sänger und Sezer in ihm haben den Dichter etwas mehr als hundert Jahre aufrecht erhalten, und durch neue Dichter sodann ein erneutes Leben gewonnen. Seine Melodien haben die neuen Strophen seiner Dichter nicht in den Kirchengesang

\*) Nr. 1. bei Umbreit 153 bei Schicht 470.

= 2. „ — 139 „ — 477.

= 3. „ — 242 „ — 143.

= 4. „ — 59 „ — 616.

= 5. „ — 247 „ — 430.

\*\*) Festandachten.

Schicht. Zahl der zu Mülhausen noch gebräuchlichen Ahleschen Umbreit.  
Melodien. S. 322.

|   |    |   |   |        |
|---|----|---|---|--------|
| 1) 410. 954                             | 1  | „ | „ | 1) 146 |
| 2) 969 (mit der Bemerkung: verbessert.) | 2  | „ | „ | 2) 283 |
| 3) 955                                  | 3  | „ | „ |        |
| 4) 956                                  | 4  | „ | „ | 3) 179 |
| 5) 415                                  | 6  | „ | „ | 4) 263 |
| 6) 958                                  | 7  | „ | „ |        |
| 7) 962                                  | 9  | „ | „ |        |
| 8) 980 (mit der Bemerkung: verbessert.) | 10 | „ | „ |        |
| 9) 426                                  | 13 | „ | „ | 5) 291 |
| 10) 404                                 | 14 | „ | „ | 6) 244 |

Communionandachten.

|        |    |   |   |        |
|--------|----|---|---|--------|
| 1) 972 | 27 | „ | „ |        |
|        | 24 | „ | „ | 1) 162 |

(Nun ist es billig Jesu Christ)

Geistl. Arien.

|             |    |   |   |        |
|-------------|----|---|---|--------|
| 1) 394      | 18 | „ | „ | 1) 261 |
| 2) 438      | 24 | „ | „ | 2) 226 |
| 3) 974      | 25 | „ | „ |        |
| 4) 433. 678 | 20 | „ | „ | 3) 288 |
| 5) 428. 517 | 23 | „ | „ | 4) 278 |

eingeführt, sie verbreitet, sie sind nicht mehr den Liedern dadurch gemeinschaftlich, nicht, wie ältere beliebte Singweisen, Gesangsformen für Reihen mehrer Hundert von Liedern geworden; sie sind, mit Ausnahme weniger, stets einzelnstehende geblieben, und haben, als ihre ursprünglichen Lieder, weil nicht mehr zeitgemäße, dahinsiechen, sich in andern, der späteren Gegenwart mehr zusagenden, wieder verjüngt. Die schon früher gangbare Strophe, die Möglichkeit, ihre Lieder nach andern beliebten Melodien zu singen, hat wenig Einfluß auf ihre Aufnahme, ihre Dauer geübt; die Singweisen der Lieder: „Das Jahr ist fortgelaufen; Wir haben auch ein Osterlamm; Lobt Gott, lobt alle Gott“ haben sich erhalten, ohnerachtet diese nach den, theils alten, theils sehr beliebten Melodien der Lieder: „O Welt ich muß dich lassen (Inspruch u. s. w.)“ 1c. Durch Adams Fall ist ganz verderbt 1c. Nun danket alle Gott“ gesungen werden konnten, und die Singweise des Liedes: „Nun ist es billig Jesus Christ“ scheint die einzige geblieben zu seyn, der man die bekanntere Joh. Hermann Scheins zu seinem Liede „Mach mit mir Gott nach deiner Gut“ vorgezogen hat. Die Weisen Ahles zu den Liedern: „Lasset uns den Herren preisen“ 1c. und: „O Jesu liebstes Leben“ hat man aber mit andern, neuen vertauscht, weil sie nicht Anklang fanden, und nicht darauf Rücksicht genommen, daß das erste der bekannten Melodie: „Ach was soll ich Sünder machen“ hätte angepaßt werden können, weil diese Anpassung bei deren für das Lied ungeeignetem Ausdrucke eine unstatthafte gewesen wäre.

Johann Rudolf Ahles Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst im Allgemeinen, und die des evangelischen Kirchengesanges insbesondere, fassen wir in einige Worte hier zusammen, wo wir an den Schluß unseres Berichtes über ihn gelangt sind. Er gehört zu den mehr für Melodiebildung, als kunstreich verflochtenen Tonsatz vorzüglich begabten Meistern. In diesem war Hammerschmidt sein Muster, dem er fortübend nachging: in jener bildete er die Arienform, eine vor ihm nach italienischen Vorbildern mehr angedeutete als ausgestaltete, eigenthümlich fort, gewann durch sie den meisten Anklang, ihr selbst aber die Aufnahme in den Gemeinegesang, und trug auf solche Art dazu bei, diesem eine neue veränderte Gestalt zu geben. Weniger durch allgemeine Verbreitung seiner Melodien in der evangelischen Kirche; denn eine solche wurde nur wenigen zu Theil, viele gingen nicht über die Kirchen seiner Vaterstadt hinaus, die meisten blieben auf das benachbarte Thüringen und Sachsen beschränkt. Aber der Beifall den seine arienhaften Sätze bei allen Freunden der Tonkunst gewannen, die Nachfolge die er fand, zumahl bei seinem nicht weniger begabten Sohne Johann Georg, der an der Arienform emsig fortbildete, die besondere Schickung, daß dieser der Amtsvorgänger des großen Tonmeisters Johann Sebastian Bach seyn mußte, den wir nicht minder mit dieser Form beschäftigt, und sie auf das Eigenthümlichste ausgestalten sehen werden; der Umstand endlich, daß der ältere Ahle, von dem wir jetzt scheiden, innerhalb des Umkreises thätig war, wo zuerst eine neue Gestalt der geistlichen Liederdichtung in der sogenannten pietistischen Zeit sich entwickelte, von der sodann die Arienform als die ihr gemäße Art der Belebung durch Gesang ergriffen wurde; Alles dieses würde ihn bedeutend für uns machen, geschähe es nicht auch schon durch den inneren Werth seiner Hervorbringungen, in denen eine neue Zeit in jugendlicher Frische sich andeutet, fern noch von jener Verweltlichung und spielenden Tändelei, in welche sie später ausartete. Die eigenthümliche Verbindung endlich, die wir in ihm wahrnehmen von tüchtigem, gesundem, praktischem Sinne für Verwaltung öffentlicher Angelegenheiten, Geschick in ihrer Handhabung, und von warmer Liebe für die Kunst, in deren Ausübung er mit so vielem Erfolge als schöpferisch sich bewährte; der Verein acht künstlerischen Selbstgefühles mit ungeheuchelter

Demuth, stellt ihn als eine der liebenswürdigsten Erscheinungen dar, und als eine solche ehrt ihn mit Recht seine eben so sehr durch ihn geehrte Vaterstadt.

## 6. Johann Georg Ahle.

**Johann Georg Ahle**, Johann Rudolfs Sohn, wurde zu Mühlhausen im Jahre 1650 geboren. Er vereinigte, gleich seinem Vater, die Gaben des Dichters, Sängers und Seters, ohne jedoch wie dieser durch seine Werke lange hinauszudauern über seine Zeit. Weder von seinen geistlichen Liedern noch Melodien hat sich in dem Kirchengesange seiner Vaterstadt etwas erhalten; neunzehn seiner Lieder, die Serber\*) in dem Mühlhauser Gesangbuche gefunden haben will, leben, jetzt mindestens, seit dieses um den Anfang des Jahrhunderts erneuert worden ist, darin nicht länger fort. Dennoch dürfen wir ihn nicht übergehen. Denn sein Bilden und Streben ist, mittelbar mindestens, von Einfluß gewesen auf den evangelischen Kirchengesang, und auch für die eigenthümliche Gestaltung der Tonkunst im folgenden 18ten Jahrhunderte hat es nicht unbedeutend gewirkt.

Obgleich er um 1673, bei dem Ableben seines Vaters, erst das 23ste Jahr erreicht hatte, erwarben ihm doch seine Begabtheit für die Tonkunst, und seine darin bekundete Tüchtigkeit die Nachfolge in dessen Amt als Organist an der Kirche zu St. Blasien. Denn zwei Jahre zuvor schon, noch bei dem Leben seines Vaters, hatte er, ein kaum 21jähriger, durch ein musikalisches Werk sich einen Ruf gewonnen. Es ist sein „Neues Beñ Geistlicher Andachten, mit 1 und 2 Vocal- und 1. 2. 3 und 4 Instrumental-Stimmen zu dem Basso Continuo gesetzt, und durch den Druck wohlmeinend herausgegeben“ das in seinem Selbstverlage, bei Johann Hüter zu Mühlhausen gedruckt, um 1671 erschienen, und dem Doktor Georg Walter „viro nobili, strenuo et prudentissimo, mecenati et fautori suo in aeternum venerando etc.“ zugeeignet war. Es enthält drei Lieder Philipps von Zesen (Nr. 1. 2. 8, eine Morgen-, Abend-, und Neujahrsandacht), drei von Johann Rist, der hier, nach seinem Heimgange, in unmittelbare Berührung tritt mit jenem ersten, von ihm angefeindeten und gehaßten Poeten (Nr. 3. 4. 6, zwei Lieder über Verse des 34ten und 77ten Psalms, so wie eine Ofterandacht), endlich vier, (Nr. 5, 7, 9, 10, eine Communion-, Himmelfahrts-, Weihnachts- und Pfingstandacht) denen kein Name des Dichters beigelegt ist, und die daher wohl von dem Sänger selbst gedichtet seyn mögen. Daß der junge Dichter, gleich seinem hochgeehrten Vater, als Sänger und Seter zugleich auftrat, mußte Aufmerksamkeit erregen; daß er seines Vaters Fußtapfen zu folgen gedente, kündete er schon durch den Titel seines Werkes an, den fünf Beñen geistlicher Arien desselben ein sechstes zugesellend, wie man denn auch in den ersten 4 Tonsätzen dessen Instrumentaleinleitungen zu liebhaften Gesängen wiederfand. In den sechs letzten indeß zeigt sich, daß er auch weiter zu gehen gedente. Schon in dem fünften Liede (das gleich den vorangehenden vier, einer Diskantstimme zugetheilt ist) läßt er die Begleitung den Gesang nachahmen, sich ihm gesellen, sie nicht bloß (wie seines Vaters Festandachten) in die Schlußzeile des Ganzen eingreifen; in dem 6ten und 7ten, die einem Tenor bestimmt sind, setzt er diese Behandlung fort; sein 8ter Satz, für zwei in gleicher Bewegung fortgehende Sopranstimmen, wird ähnlich begleitet, bei dem 9ten und zehnten, die, jenes

---

\*) Nr. I. Col. 38.

von einem Tenor, dieses von einem Sopran vorgetragen werden sollen, gewinnt die Begleitung an Fülle; das Die wird von zwei Trompeten und eben soviel Posaunen, das zehnte von 3 Selgen und einem Basse begleitet. Für den Beifall dieses, eine schon beliebte Schweise fortbildenden, und sie steigenden Werkes, bürgt uns die bald darauf erfolgte Beförderung seines Urhebers; doch vergehen nun einige Jahre ehe er mit einem zweiten auftritt, um dann alljährlich eines, auch wohl zwei, in die Welt zu senden. Gerber hat in seinem neuen Verikon der Tonkünstler (I. Col. 35. 38) unter 24 Nummern eine Reihe seiner Werke aufgezeichnet. Nur sieben derselben ist mir zu ermitteln, und deren eigene Anschauung zu erhalten gelungen, sie scheinen indeß auch hinreichend, um ein vollständiges Bild des Meisters zu gewinnen. Vier unter den mir unbekannt gebliebenen enthalten nur Instrumentalsätze — die zwei Theile der instrumentalistischen Frühlingslust, 1675, 1676; die Unstruthische Zerp chore und Thalia, und das anmuthige Zehn 4stimmiger Violdigamspiele, 1681; — sechs andere sind theoretischen Inhalts — die Unstruthine, oder musikalische Gartenlust, 1687, die Anmerkungen zu Johann Rudolf Ahles Singekunst, 1690, die musikalischen Frühlings- Sommer- Herbst- Wintergespräche, 1695, 1697, 1699, 1701. Den Instrumentalsatz Johann Georg Ahles, selbständig und als Begleitung, lernen wir aus seinen andern Werken nicht minder zur Genüge kennen, auch seine Gedanken über Ton- und Sektunst entwickelt er in denselben hinreichend, in heiterer Gesprächigkeit; wir werden daher jene Instrumental-, jene theoretischen Werke entbehren können, da sie ohnehin für unsern gegenwärtigen Zweck weniger wichtig sind, und nur den Mangel näherer Kenntniß von sieben andern Werken zu bedauern haben. Von diesen sind vier indeß nur geringen Umfangs. Sein „Sapphisches Ehrenlieb, welches dem Herrn Georg Neumarken, in der Palmgesellschaft dem Sprossenden, als derselbe nach einem kurzen Aufenthalte zu Mülhausen von hier ab- und heim zu reisen gerüstet war, den 17. August 1680 dankbar und glückwünschend überreichten, und bei spätem Abend frühlich anstimmten dessen dienstverpflichteste Johann Christoph Bockerodt, der Weltweisheit und Heiligen Schrift Baccalaureus, Johann Georg Ahle, der Rechte Baccalaureus, und Kaiserl. gekrönter Poet, und Sebastian Bockerodt der R. B.;“ seine drei neuen Det- und fünf schönen Trostlieder zu vier Stimmen; und sein Lied bei Einweihung der Allerheiligen-Kirche in Mülhausen, 1685. Was endlich seine sogenannten Rathssstücke, (bei dem Rathswechsel aufgeführten Tonsätze) betrifft, so bietet uns sein Unstruthischer Apollo auch dergleichen Gelegenheitsmusiken dar, der Meister bleibt uns daher in keiner von seinen Richtungen fremd. Wünschenswerth bliebe zwar immer die eigene Anschauung seiner Melpomene und Urania zu vollständiger Übersicht seiner geistlichen Lieder, Weisen und Tonsätze. Jene erschien 1678 unter dem Titel: „Unstruthische Melpomene, begreifend 12 vierstimmige Det- Buß- und Sterbelieder, sammt Zugabe eines Trauer- und Trostgedichtes, und zweier Jammergetöne;“ diese 1679, als „Unstruthische Urania, enthaltend 12 vierstimmige geistliche Lenz- und Liebeslieder;“ beide bilden mit der später zu betrachtenden „Polyhymnia“ einen Kreis, eben wie Elio, Calliope, Erato und Euterpe (1676, 1677, 1678) einen Kranz unter dem gemeinschaftlichen Titel: „Musikalischer Mayenlaß“ flecten, und beiden stehen, um der Musen Raumzahl zu vollenden, die Zerp chore und Thalia, nur der Instrumentalmusik gewidmet, zur Seite. Nun liegt uns aber dieser mittlere Siederkranz vollständig, der zuerst erwähnte, der Zeit nach spätere, in einem Haupttheile vor, und beide geben Gelegenheit, mindestens zu ahnen, was die mangelnden beiden Werkchen uns bringen möchten; wir dürfen daher nicht befürchten, ein wesentlich lückenhaftes, falsches Bild unseres Meisters

aus seinen Schöpfungen, wie sie eben uns zugänglich sind, uns täuschend hinzustellen, und seine geschichtliche Bedeutung irrig aufzufassen.

Ehe wir nun, nach der zuvor angestellten flüchtigen Betrachtung seines frühesten Werkes, übergehen zu seinen späteren, haben wir mit wenigen Zügen den Abriss seines Lebens zu vollenden. Gleich seinem Vater wurde Johann Georg Ahle in den Rath seiner Vaterstadt berufen; wann? ist nicht mehr auszumitteln. Die höchste Würde in dieser alten Reichsstadt wurde ihm zwar nicht, wie jenem zu Theil, doch schon in seinem dreißigsten Jahre, 1680, wurde er durch Kaiser Leopold den Ersten mit der Dichterkrone geehrt „wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner vortreflichen Wissenschaft in der edlen teutschen Poesie, wie auch seiner raren und anmuthigen Art in der belobten Musik, und deren netten Composition halber.“ Sechs und zwanzig Jahre erfreute er sich dieser Auszeichnung; er starb am ersten December 1706, nur 56 Jahre alt. Der fruchtbringenden Gesellschaft hat weder er, noch sein Vater angehört; die von ihm so oft gerühmte „Unsterzunft“ haben wir schwerlich für eine Verbrüderung nach Art jener Gesellschaft, des Schwannendorfs, der Pognitzschäferer u. s. w. zu halten, sondern für eine freie Verbindung gleich Begabter und Gesinnter, etwa dem Vereine der Preussischen Dichter und Sänger gleich. Genossenschaftsnamen führen sie allerdings; so finden wir unter den Verfassern der Ehren und Liebesgedichte die der Unstruthischen Polyhymnia vorgedruckt sind einen Anthognostes, Melirio, Muserastes, Asteus, Philidemon, Schaumastes; Ahle selber erscheint als Helianus, mit Umstellung der Buchstaben seines latinisirten Namens Ahlenius, sein Vater wird Einaeus genannt mit anders verstellten Buchstaben eben dieses Namens, aus dem nur das h weggelassen ist. Wer unter den andern Namen sich verberge, wissen wir nicht, es ist auch hier nicht der Ort, es zu enträthseln. In den vier Musen der musikalischen Mayenlust treten neben Helian die drei zuletzt Genannten auf. Sie besuchen das anmuthige Unstergefilde, eine schöne lustige Baubhütte gewährt ihnen Rast und Kühlung; Knaben sind ihnen vorausgeeilt, musikalische Werkzeuge dahin zu bringen. Helians Werke sind es, an denen die Freunde sich ergötzen, meist seine Frühlingslust und Zerpichore; er hat aber auch Neues mitgebracht, das hier zuerst versucht wird, und, neben dem Inhalte der geführten Gespräche, dem Buche eingeschaltet ist. Die Unstruthische Olio, um 1676 bei Johann Hüter gedruckt, beginnt den Reigen dieser Mayenlust. Sie giebt zuerst ein Morgenlied:

· Nun die übermüde Nacht \*)  
· mit der Silbersterne Wacht  
Träge abgezogen,  
bricht die goldne Sonne hier  
Wunder-, wunderschön herfür,  
an des Himmels Bogen u.

Diesem folgt ein Lied, überschrieben: „der überedlen Sing- und Saiten Kunst Lobgesang“, und ein „Concertlein“ für eine Tenorstimme, von einer Geige und dem Bass begleitet, über die Worte: „Herr ich will dir danken unter den Birkern, ich will dir lobfingen unter den Leuten, denn deine Gnade reichet so hoch der Himmel ist, und deine Wahrheit so weit die Wolken gehen.“ Die bel-

\*) E. Beispiel Nr. 136.

den Lieder sind für eine Sopranstimme, mit Bassbegleitung; das erste wird durch ein 4stimmiges fugirtes Vorspiel für drei „Violbigam“ und den Bass eingeleitet, und eine, ebenfalls fugirte Sique (§ Takt) für dieselben Instrumente folgt ihm als Nachspiel; dem zweiten geht eine Einleitung für zwei Citherlein voran, die hinter dem Ganzen mit einer zierlichen Sarabande sich hören lassen. Die Unfruthische Calliope, als 2te Muse, im folgenden Jahre (1677) eben da gedruckt, stellt dem Morgenliebe in der ersten ein Abendlieb entgegen, das uns die Polyhymnia vierstimmig wiederbringt:

Weil der große Tagesstern  
 igund wieder weicht fern,  
 zeigt allbereit von fern  
 seinen Glanz der Abendstern 1c.

ein Lied, hier eingefast, wie jene Morgenandacht durch ein Vorspiel für Samburg, und eine Sique (§ Takt). Dem Liede zum Lobe der Tonkunst steht ein Mayenlieb gegenüber, einem Vorspiele für 2 Citherlein und den Bass folgend, mit einer Courante für eben diese Instrumente als Nachspiel; statt eines Concertleins erscheint hier ein 5stimmiges „Freudenlieb auf die siegreiche Himmelfahrt Jesu Christi“:

Singet ihr Christen, springet für Lüssen,  
 Hüpfet für Freuden alle zugleich!  
 Lasset das Klagen, hasset das Zagen,  
 Christus fährt auf ins himmlische Reich 1c.

ein Lied, dem wir in Ahle's Polyhymnia auch wieder begegnen werden, und das hier durch ein dreistimmiges fugirtes Vorspiel eingeleitet wird.

Drei geistliche Lieder bietet uns Erato, die dritte Muse, in demselben Jahre erschienen. Zuerst ein Gespräch Salomo's und der Sulamithin, nach B. 10 bis 14 im 2ten Capitel des Hohenliebes, für eine Sopran- und Tenorstimme, mit einem Nachspiele für zwei Citherlein. Dann mit der Überschrift:

„Brünstiges Verlangen einer für himmlischer Liebe kranken Seelen nach ihrem Jesus“

eine Arie für den Sopran, die durch ein Vorspiel für drei Samburg und den Bass eingeleitet, und von eben diesen Instrumenten, nachtdnend und eingreifend, begleitet wird, ohne ein anderes Nachspiel als ein kurzes, den Auf- und Abgesang trennendes, von wenigen Takten. Die erste Strophe dieser Arie (die auch nach der Weise: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ gesungen werden kann,) lautet:

Komm Jesu, komm doch her zu mir, \*)  
 Komm her, mein Leben, meine Bier',  
 komm, laß mich dich umfassen!  
 Ach, ach, wo bleibst du doch, mein Licht,  
 Wann, mein' Seel', seh ich dein Gesicht,  
 ach komm doch, mein Verlangen!  
 Gile, pfeile,  
 meine Sonne, meine Boune,

\*) S. Beispiel Nr. 137.

Komm geschwinde,  
daß ich Heil und Ruhe finde!

Das dritte, ebenfalls „Aria“ überschrieben, für einen Sopran und die Grundstimme, ein Pfingstlied, das wir in der Polyhymnia vierstimmig wiederfinden werden, und dem hier ein 3stimmiges Vorspiel für 2 Geigen und Bass vorangeht, beginnt:

Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen,  
Komm, werthester Trost in Nöthen und Pein!  
Wir gläubiges Häuflein warten mit Schmerzen  
Auf deiner Genad erfreulichen Schein!

Die Unstruthische Euterpe, der vierte und letzte Theil der Mayenlust, bringt uns nur ein geistliches Lied über den 150sten Psalm für den Sopran, mit Bassbegleitung und ohne Nachspiel, durch eine vierstimmige fugirte Einleitung für drei Bratschen und Bass geschmückt. Auch dieses erscheint wiederum in der Polyhymnia mit gleicher Melodie wie alle dort wiederkehrende:

Lobet den Herrn dort in der Beste  
Seiner so wundermächtigen Macht;  
Lobet im Heiligthum auf das Beste  
Seine so wunderprachtige Pracht!

Nur vorübergehend erwähnen wir eines Gesprächsliedes, das Helian (Ahenius) auf seines Freundes „Liebewerth“ und dessen Braut „Treumuth“ Hochzeit gemacht, mit einem Vorspiele für zwei Flöten und Bass; einen Brautgesang, in welchem „Reymund, Heerdevin und Schaafhold“ über das Fest sich unterreden, auch da wo sie ihren Gesang vereinen, immer nur einstimmig bleibend. Merkwürdiger ist ein diesen letzten Theil eröffnender Instrumentalsatz, für eine Geige, zwei Gamben und Grundstimme, „die Unstruthische Nachtigall“ überschrieben; wenn auch nicht für unseren Zweck wichtig, doch immer der Erwähnung werth, weil er über des Meisters Ansicht von der Instrumentalmusik Licht verbreitet. Er soll den Schlag der Nachtigall durch die Geige nachahmen, die über den andern Instrumenten schwebt, welche bald mit selbständigen melodischen Wendungen sich hören lassen, bald mehr begleitend sich unterordnen. Ahle sagt, unter der Maske Helians, über diesen Satz: „Dieses ist es, was ich der edlen Nachtigall, die uns diese Zeitenzeit über allhier so manche Freudenlust gemacht, nach meinem geringen Vermögen nachkünsteln, und zu ihrem Ehrenlobe aufsetzen wollen. Von den Nachtigallen, welche um des Orpheus Grab nisten, schreibt man, daß sie viel schöner und künstlicher, als andere, sollen singen. Wer von uns muß nicht gestehen, daß er nie eine Nachtigall so schön und künstlich als erwähnte hier, bei unseres, ach! gewesenen Unster-Orpheus, des seeligen Einaeus (Ahenius; Johann Rudolf Ahle's) Grabe sich aufhaltende, singen hören?“ Mehr als hundert Jahre zuvor hatte Gombert durch Menschenstimmen, durch singendes Aussprechen von Sylben mit denen man dichtend wohl an Frühlingsgezwitscher zu erinnern gepflegt, den Gesang der Vögel, scherzend mehr als ernstlich, darzustellen gestrebt; der spätere Meister begegnet uns hier in dem Bemühen, zu unserer Nöhrung die lieblichsten Naturtöne, als Ehrengedächtniß für einen geliebten und verehrten Vater, uns nachahmend vorzuführen.

Wir verweilen nunmehr, ehe wir weiter gehen, mit einigen näheren Betrachtungen bei diesen Werken, nachdem wir ihren Inhalt im Allgemeinen uns vorübergeführt haben. Schon ein flüchtiger Anblick überzeugt uns, daß die im Jahre 1671 erschienenen zehn geistlichen Arten für den Ge-

meinegesang niemals geeignet seyn konnten. Eine Spur davon, daß sie, in irgend einer Umbildung, darin jemahls heimisch gewesen, hat sich nicht auffinden lassen, aber auch innere Gründe sind dagegen. Es sind nicht etwa diejenigen dieser Arien allein, die durch Instrumentalbegleitung unterbrochen werden — die fünfte, achte, zehnte — von denen wir dieses Urtheil fällen. Denn Gesang und Begleitung, obgleich zu harmonischem Zusammenklange vereint, in rhythmischem Ebenmaße zusammengefügt, gestatten doch eine Trennung, und die durch dazwischenliegende Instrumentalsätze auseinandergehaltenen Glieder der Melodie können wir durch Entfernung dieser Unterbrechungen vollkommen ebenmäßig wiederum zu einander bringen. Auch ist der achten Arie ihre Zweistimmigkeit nicht hinderlich, denn die Oberstimme führt durchgängig die Hauptmelodie, und die zweite geht gleichen Schrittes mit ihr fort, ohne Nachahmung und Verflechtung. Alle diese Melodien bieten auch in dem Tonumfang, den sie dem Sänger zumuthen, keine große Schwierigkeit; keine unter ihnen überschreitet den Umfang einer Oktave, während dieses von mancher kirchlichen Singweise geschieht. Selbst den Tanzschritt einiger unter ihnen würde man in älteren wiederfinden können. Es ist ihr fremdartiges Gepräge, das sie von der Volksmäßigkeit ausschließt. Der Sänger, als er sie niederschrieb, empfand sich dabei nicht als Glied der Gemeinde, ihrem Gemeingefühl eine Stimme verleihend, der Dolmetsch ihres Innern; er war in seinem einsamen Gemach dabei sich allein gegenüber, und seiner besonderen Empfindung, die er kunstmäßig in Töne zu kleiden sich bestrebt. Für edle, geistliche Ergözung im engeren Kreise des Hauses, wobei auch die feinsten, durch den herrschenden Geschmack empfohlenen Formen weltlichen Schmucks nicht fehlen durften, erscheinen sie alle bestimmt. Dieser Schmuck, mit ihnen verwachsen, durch Vereinfachung nicht abzustreifen ohne zugleich ihr Wesen zu verletzen, schließt sie aus von dem volksmäßigen Kirchengesange, zumahl dergleichen Verbrämungen durch kunstgerechten Vortrag erst ihren Werth erhalten. Auch das gänzliche Verschwinden der kirchlichen Tonart gehört zu den wesentlichen Gründen jener Ausschließung. Die Modulationen der Kirchentonarten beruhen wesentlich auf dem besonderen Baue der Tonleiter einer jeden; durch ihn werden sie geregelt, wie durch eine Naturnothwendigkeit. Als man jene Tonreihen harmonisch entfalten gelernt, prägte die Tonart immer eigenenthümlicher sich aus, ohne daß man noch das Wort gefunden hätte, was mit Sicherheit geübt wurde, auch genügend zu lehren. Diese Sicherheit wurde durch ein solches Unvermögen auf keine Weise gefährdet. Sie beruhte eben in jener Naturnothwendigkeit deren wir gedacht. Die Tonreihe, auf der die kirchliche Tonart sich gründete, — die wechselnde, in fünffacher Gestalt für harmonisches Entfalten geeignete Oktavengattung — verbarg, wie im Reime verschlossen, schon eine jede Form ihrer Entwicklung, der Sänger brachte nur den warmen Lebenshauch mit für dieselbe, ihr die Richtung gebend, sie pflegend, doch stets der Natur des sich entfaltenden Reimes gemäß. Zu einer begeisterten Zeit, in welcher der Volksgesang allgemach eine überwiegend geistliche Richtung genommen hatte, mußte der begabte Sänger aus der Mitte des Volkes dazu eben so fähig seyn, als der kunstmäßig Gebildete. Nun beruhte auch der weltliche Volksgesang früherer Zeit auf jenen Oktavengattungen, nur daß er zumeist innerhalb zweier derselben sich bewegte; dieselbe Sicherheit in Bildung der Weisen und ihrer Ausweichungen, auf gleiche Naturnothwendigkeit gegründet, eignete also auch den begabten Sängern auf diesem Gebiete, und wie dem frischen, naturgemäßen Schaffen das Aufnehmen als seine Ergänzung gegenübersteht, so hier jener Sicherheit des Bildens auch das sichere Verständniß des Geschaffenen. Mit dem Verschwinden der kirchlichen Tonart — wir sollten sagen der Oktavengattung — als Typus,



Grundbild für Melodie wie Harmonie, ging diese unbewusste Sicherheit des Schaffens, des Bildens, wie die des Aufnehmens, Aneignens, unmittelbar verloren. Es hieße zuviel gesagt, wenn man behaupten wollte, man habe damals den Boden der Natur verlassen; aber von dem sicheren, festbegründeten der bisherigen Kunstübung war man allerdings gewichen. Die neue beruhte auf dem stets mehr erwachenden Bewußtseyn um das Bilden und seine Gesetze, sie durchbrach die bisherigen Grundformen, und wenn sie nur deren zwei bestehen ließ, die harte und weiche Tonart, sie auf jeder Stufe des neu geordneten Tonreiches in gleicher Weise, in gleichem Verhältnisse wiederholend, so waren es doch nicht mehr jene beiden, in denen der Volksgesang bisher vorzugsweise sich bewegt hatte. Denn diesen, zuvor auf einen bestimmten Kreis der Modulation im Zusammenhange mit den übrigen Oktavengattungen beschränkten, oder durch ihn gestalteten, war nunmehr der weiteste eröffnet durch alle jene zu Grundtönen neugewonnenen Tonstufen, der Reichthum aller übrigen war unter sie vertheilt. Die Naturgrenze, wenn auch in keiner Art vernichtet, war erweitert, der Willkühr, der bewußten Freiheit des Schaffens, ein größerer Raum gewährt, jene stille unbewusste Entfaltung damit aber auch ausgeschlossen. Den Kunstfertigen fiel nun die Gabe des Gesanges anheim, und eben das Bewußtseyn größerer Freiheit des Bildens gab diesem einen neuen Reiz, wie nun auch das freier Geschaffene mehr auf den Bereich derer beschränkt bleiben mußte, die in diesem Sinne für die Kunst als deren Freunde und Gönner erzogen, den Schaffenden als Aufnehmende, Genießende gegenübertraten. Dem Volke dagegen war es nun ferner gestellt; sein Gesang mußte bei einem solchen Umschwunge allgemach verstummen, und zu der neuen Kunstübung hatte es erst sich hinauszustrecken. Der ältere Ahle war ihm darin mehr entgegengekommen, Nachklänge älterer Zeit hatten in seine Jugend noch hineingetönt, und klingen wieder in seinen Gesängen; um die Jugendzeit seines Sohnes waren sie meist verhallt, wie wir denn, ausgenommen etwa eine hin und wieder auftauchende phrygische Wendung, von allem Ältern was in seines Vaters Werken noch fortlebt, in den seinigen keine Spur mehr antreffen. Alles dieses gilt in gleichem Maße, wie von seinem Zehn Geistlicher Andachten, so von den vier Theilen der Geistlichen Mayenlust, den beschriebenen „Unster-Musen.“ Dagegen gebührt ihnen das Lob der Sangbarkeit und Erfindung; wir würden viele unter diesen Melodien, wäre ihr Urheber uns unbekannt, für Handelsche halten können, so sehr nähern sie sich diesen späteren Formen, ja, sie zeigen uns diese oft als schon ausgeprägte. Namentlich erscheint hier, was wir in der Folgezeit so häufig finden, das Streben, Zeitmaß und Tongewicht — Länge und Betonung — einander entgegenzusetzen, die unbetonte Länge (die auf den schlechten Theil des Tactes fallende) vor der betonten Kürze (der auf den guten Tacttheil treffenden) geltend zu machen, und durch ein solches Umkehren der Ordnung einen Reiz hervorzubringen, von dem man allerdings sagen könnte, er knüpfe sich an den durch rhythmischen Wechsel gewährten, der jedoch anderer Natur ist, indem er die Gleichförmigkeit des regelnden Tactes voraussetzt, welche hindurchgeföhlt werden muß um ihn zu empfinden, und der also zwischen den rhythmischen Wechsel und die Syncope sich stellt. Die den Arien vorangehenden Vorspiele halten in dem Zehn geistlicher Andachten sich nahe an die des älteren Ahle. Mit Ausnahme eines einzigen — des zu der fünften Arie — geben sie eine Andeutung der Grundwendungen des folgenden Gesanges, ohne auf eine kunstreiche, freie Durchführung derselben Anspruch zu machen. Anders ist es in den 4 Musen der Mayenlust. Die Vorspiele — sofern sie nämlich durch Geigen und Gamben vorgetragen werden sollen, denn die für Cythern bestimmten sind der Natur des Instruments zufolge einfacher gehalten —

sind hier meist dazu bestimmt, die Motive der Arien in einem kurzen fugirten Satz durchzuführen, im Gegensatz zu dem schlichten, nur durch die Grundstimme begleiteten Gesange jener; das Nachspiel bildet dann aus diesen Motiven einen, ebenfalls fugirten, Satz nach dem Rhythmus damals beliebter Tänze: Courante, Sarabande, Sique. Diese Sätze sind aber so eingerichtet, daß sie in zwei Abtheilungen das Ebenmaaß einer liebhaften Singweise darstellen, und sich nicht in längerer ungebundener Ausföhrung über dasselbe hinaus ergehen. Diese Form der Vorspiele ist mir zuerst in den Werken Johann Georg Ahles begegnet; sie ist mit Geist und Geschmacl ausgefaltet, und man trifft nicht selten auf eigenthümlich reizende Wendungen, zumahl bei den Tonschlüssen. Nach M. Praetorius Versicherung schreibt die Form kurzer instrumentaler Vorspiele von Johann Gabrieli sich her, bei dem er sie zuerst gesehen haben will; da sie aber dort längere Concertsätze einleiten, so hatte der Meister keine Veranlassung, sie in liebhaftes Ebenmaaß zu gestalten. Von Gabrieli entlehnte sie dessen berühmter Schüler, Heinrich Schütz, bei dem sie schon bestimmtere Andeutungen des Folgenden darstellen, ohne jedoch, da sie auch hier einem gleichen Zwecke dienen wie bei seinem Meister, einen bestimmteren Umriss zu gewinnen; Schütz trägt sie dann über auf Hammerschmidt und seine Zeitgenossen. Die späteren Meister der Preussischen Tonschule, Albert, Matthäi u. A. wenden sie auf ähnliche Weise an, der lehte auch schon zu Einleitung liebhafter Sätze, doch behandelt er sie ganz nach Art der sogenannten Canzonen der Instrumentalisten aus den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts. Das liebhaftere Gepräge giebt ihnen, soviel ich gefunden, erst Johann Rudolf Ahle; Johann Georg aber gestaltet sie zu einer kunstreichen Einfassung einfachen Gesanges, zu Gegenbildern desselben, wozu nun nothwendig die größere Ebenmäßigkeit gehörte. Dieses Verdienst dürfen wir, als sein eigenthümliches, ihm mit einiger Sicherheit beimessen; er wirkte aber damit noch über seine Lebenszeit anregend hinaus. Wenn wir uns erinnern, daß er mit seiner Thätigkeit noch bis in die ersten Jahre des 18ten Jahrhunderts hineinreicht; daß Johann Sebastian Bach — obgleich nur auf ein Jahr — sein unmittelbarer Nachfolger war, und, wenn nicht früher schon mit seinen Werken bekannt, ihnen doch in Mühlhausen, wo sie und die seines Vaters in so hohem Ansehen standen, nothwendig näher treten, und sie schätzen lernen mußte; wenn wir bedenken, daß Bach Mühlhausen nur um des weiteren Kreises der Thätigkeit willen, dem er in Weimar entgegenfah, verließ; daß er seinen Vetter Johann Friedrich Bach (1709 — 1730) als seinen Amtsnachfolger vorschlug, und später (1735) seinen jüngsten Sohn Johann Gottfried Bernhard zu eben diesem Amte empfahl, seines kurzen Aufenthaltes ungeachtet also Mühlhausen in gutem Andenken behalten, und werthe Erinnerungen an die dortige Blüthe geistlicher Tontunst mit fortgenommen hatte; wenn wir dieses Alles in Erwägung ziehen, und in Bachs sogenannten Suiten bei den fugirten Tänzen eine ganz ähnliche Ausgestaltung wahrnehmen als die in Ahles Vor- und Nachspielen erscheinende, und endlich auch durch seine, den Wenigsten bekannten, geistlichen Arien daran erinnert werden, daß diese Form von beiden Ahle' zuerst bestimmter ausgebildet wurde; so dürfen wir kaum an einer bestimmten Einwirkung Beider auf jenen großen Meister des folgenden Jahrhunderts zweifeln, und müssen Beide, neben ihrem eigenen Werthe, auch wegen ihrer geschichtlichen Bedeutsamkeit besonders hochhalten. Es stehe dieses an der gegenwärtigen Stelle nur als eine vorläufige Andeutung des später da Auszuföhrenden, wo wir mit Johann Sebastian Bach uns vorzugsweise beschäftigen, und seinen lebendigen Zusammenhang mit seinen Vorgängern näher darlegen werden.

Unter den Arien der Erato, der dritten Unfer-Muse, verdient das von drei Saminen und dem

Basse begleitete Jesuslied: Komm Jesu, komm doch her zu mir, vorzüglich unsere Aufmerksamkeit, wegen eigenthümlicher Durchbildung der Melodie und der Begleitung. Hier tritt recht deutlich das Bestreben des Sängers hervor, der Strophe des Dichters eine ganz neue Gestalt zu geben, durch seine Melodie eine, von ihr durchaus verschiedene, musikalische Strophe hervorgehen zu lassen. Johann Rudolf Ahle sah wir, den Maassen seiner Dichter noch getreu sich anschließend, bald durch Länge oder Kürze, bald durch Gewicht und Betonung sie darzustellen bemüht. Auf einem ganz andern Wege trafen wir seinen Sohn schon in seinem frühesten Werke; was sich dort zum Theil nur andeutet, ist hier mit Folgerechtigkeit durchgeführt. Die Strophe des Liedes das wir jetzt betrachten, ist die des bekannten Nicolaischen „Wie schön leuchtet der Morgenstern;“ die je drei und drei Zeilen ihres Aufgesanges sind bekanntlich iambische, wogegen ihr Abgesang durchhin aus trochäischen Zeilen besteht. Das eine wie das andere dieser Maasse wäre vollkommen zureichend durch den von dem Meister für die Melodie hier gewählten 2 Takt darzustellen gewesen. Nun läßt er aber durch das Ganze hin die kurze Sylbe stets auf den Niederschlag fallen, und zeichnet die lange, die deshalb geringeren Gewichts erscheint, theils durch verlängerte Zeitdauer aus, theils durch Erhebung des Gesanges auf eine höhere Tonstufe; an den Schlüssen der ersten, zweiten, 4ten und fünften Zeile des Aufgesanges, rauscht sie rasch vorüber, kaum betont, und eben nur leisen Nachdruck gewinnend durch ihre Stelle, und die von ihr abwärts gehende melodische Wendung. Dazu hält nun die Grundstimme, den Ausgang der 3ten und sechsten Zeile ausgenommen, hartnäckig den trochäischen Rhythmus fest, im Widerspiele gegen den hier iambischen des Liedes. Ganz anders stellt sich uns der Abgesang dar, in welchem der trochäische Rhythmus der vorwaltende seyn mußte, wenn die Melodie der Strophe des Gedichtes nachginge. Hier verläßt ihn aber die Grundstimme, und berührt fortgehend nur die Theile des Taktes, die Schlußzeile allein ausgenommen; der Gesang gliedert diese Theile in zwei Hälften, schnell darüber hinwegweisend mit den beginnenden kurzen Zeilen des Abgesanges; mit der ersten Zeile tritt er auf den Niederschlag ein, und wiederholt sie dann auf dem 2ten Theile des Taktes, läßt ihr die zweite und dritte folgen, auf dem 3ten Theile eintretend, und gaukelt zuletzt, auch die 4te ausnehmend, und mit der ganzen Reihe dieser Zeilen, auf dem Niederschlage beginnend, ohne Unterbrechung dahin, während die Begleitung, nachahmend, sich dazwischen schiebt, in den Gesang selbst mit eingreift, ihm nachtönt. Die Schlußzeile wird, in ähnlichem Sinne ein eigenes musikalisches Maas bildend, durch mehr rhythmische als melodische Nachahmungen der Instrumente begleitet.

Wie danach das Ganze sich gestaltet, wird man aus dem beigefügten Beispiele sehen; die hier gegebene Beschreibung seines Baues hat nur die Absicht, auf die Eigenheiten desselben aufmerksam zu machen, sie kann sich nicht anmaßen, die eigene Anschauung ersetzen zu wollen, so wenig als irgend eine der in diesem Werke versuchten. Der eigenthümliche musikalische Reiz dieses Tonsatzes besteht nun eben in dem fortwährenden Gegensatz des dichterischen und tonkünstlerischen Rhythmus; ein Gegensatz, durch den jener nicht aufgehoben, sondern durch Mittel geltend gemacht wird, die ihn verhält, in stetem Wandel, launenhaft, unruhig, hindurchscheinen lassen.

Es ist dergleichen in unserer Zeit eine nicht eben seltene Erscheinung mehr, damals war es eine neue, durch ihre Neuheit fesselnde. Nimmt man dazu die lebendige Wechselwirkung, in welche Gesang und Begleitung gesetzt sind, die dunkle Färbung dieser letzten durch ihre Ausführung von tieferen Beigeninstrumenten, über denen die Singstimme, wie im Dämmerlichte, schwebt; neben diesem geheimnißvollen

Gespräche des Gesanges und des Spieles aber wiederum den tanzhaften Rhythmus des Ganzen, der auch bei langsamer Bewegung sich nicht verläugnet, weil er schon durch die scharfe Betonung der auf die schlechten Takttheile fallenden längeren Sylben sich hervorheben muß; so begreift man den Beifall, den ein, die mystisch-sinnliche Richtung jener Zeit so mannichfaltig ausprägender Gesang und Tonfaß bei den Zeitgenossen des Meisters finden mußte. Das Gedicht scheint einem fast mit denselben Worten beginnenden, aus der Psyche des Johann Angelus nachgebildet, und obgleich es später im Einzelnen von ihm abweicht, so ruht doch das Ganze auf ähnlicher Sinnesrichtung. Offenbar gründet es sich auf das hohe Lieb; die Seele empfindet sich als himmlische Braut ihres Erlösers, und ihre Sehnsucht nach ihm drückt sie ganz in Bildern sinnlicher Liebe aus. Wenn es in der 2ten Strophe des Liebes heißt

Komm, allerschönster Bräutigam  
Komm, bald zu tilgen diese Flamm,  
Eh sie mich ganz verzehret

und, steigend noch, in der dritten

— drücke mich an deine Brust,

So werd' ich Labung fühlen!

Komm, komm, und mache mich gesund  
Durch deinen feuchten Zuckermund,  
Daß seinen Weß mich fühlen!

so ist an jener Abstammung nicht zu zweifeln. Jene verzehrende, unruhige Sehnsucht hat nun der Tonmeister durch das besondere Verhältniß, in das er — zugleich Dichter — die melodische Strophe zu der von ihm gewählten dichterischen gesetzt, durch das Halbbunkel der Begleitung, durch ihr Nachklingen des Gesanges, der bald dem Wiederklänge zu lauschen, bald einem ersehnten Bilde nachzueilen scheint, das ihm zuletzt näher tritt, ihn umstrickt, — in seinem Sinne trefflich ausgedrückt; doch hat er damit das Gebiet geistlicher Tonkunst gänzlich verlassen. Auf diesem herrscht nicht das leidenschaftliche Begehren, sondern der Friede, der im Haben und Entbehren, in Lieb und Leid, sich unverbrüchlich bewährt, den der Christ aus dem Borne des heiligen Wortes, in gemeinschaftlicher Erbauung, oder in stiller, einsamer Erwägung stets von Neuem schöpfen, den die heilige Kunst in ihren Gebilden ihm entgegenbringen soll. In solchem Sinne hatte Ahles Vorgänger, Johann Eccard, sein unvergleichliches Lieb geschaffen:

Mein' schönste Zier und Kleinod bist  
Auf Erden du, Herr Jesu Christ u.

und halten wir beide Lieder gegen einander, das des früheren und des späteren Meisters, der in dem seinigen eine nicht geringe Gabe bewährt, so erkennen wir recht lebhaft, einen wie großen Umschwung die heilige Tonkunst in noch nicht ganz hundert Jahren seit den Zeiten jenes ersten erfahren hatte. Man darf in Ahles Liebe wohl eine nahe Andeutung, vielleicht ein Vorbild, jener Melodien der sogenannten pietistischen Zeit finden, in denen die alte Tapferkeit der Singweisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung einem leidenschaftlich-sinnlichen, oder spielend-tänzelnden Ausdrucke gewichen ist, der, wie wir später sehen werden, nicht allein durch die Sinnesweise der sogenannten Pietisten, sondern auch die gesammte Entwicklung der Tonkunst in jenen Tagen, und ihre Rückwir-

kung besonders begünstigt wurde. Es knüpft sich so mancher Faden an des jüngeren Ahle Bestrebungen, der in späterer Zeit erst wieder erkennbar wird, er lebt in ihr mittelbar durch seine Einwirkung auf sie fort, wenn also auch die evangelische Kirche nicht eines Nachlasses gleich dem durch andere Meister auf sie vererbten von ihm sich zu erfreuen hat, so war es doch unerläßlich, ihm eine nähere, in das Einzelne gehende Betrachtung zu widmen.

Was wir an seiner Urania, die, dem Titel nach „geistliche Lenzen- und Liebeslieder“ enthält, etwa entbehren möchten, können wir aus dem eben besprochenen Gesange ahnen; seine um ein Jahr zuvor erschienene *Polyhymnia*, welche zwölf vierstimmige Fest-, Lob- und Danklieder enthält, ist, der Zeit nach, das nächste seiner Werke, dessen Anschauung mir gewährt war. Sie kam zu Mülhausen im Verlage Reinhart Grunenschneiters mit Johann Hüters (seligen) Schriften gedruckt, um 1678 heraus, gewidmet durch den Verleger dem Caspar Adam von Berlepsch auf Leuchern, Seebach und Hennigsleben, „Churmainzisch hochansehnlich bestaltem Cammerjuncker“ und dessen drei Eöhnen, Heinrich, Hartmann und Willibald Adam. Die Genossen der Unsterblichkeit sind mit Ehren- und Liebesgedichten bei diesem Werke nicht zurückgeblieben. In einem kreisförmig gedruckten Gedichte von vier Strophen, so daß um einen gemeinsamen Mittelpunkt die erste Strophe den äußersten, und in unmittelbarer Folge fortgehend die vierte den innersten Kreis bildet, rühmt „Anthognostes“ die edle Gleichheit unter den Gliedern dieses Vereines, indem er sie auch äußerlich, bildlich darzustellen sucht; „Meliriv“ preist die Verschönerung der Dicht- und Singekunst in seinem Helian; „Asteus“ lehrt uns, daß dieser Genossenschaftsname durch Versekung der Buchstaben des Namens Ahlenius entstehe, und macht uns bemerklich, daß Ahl nicht ein Aal sei, sondern von der Sonne „ήλιος“ stamme; Anderes dichten in ähnlichem Tone Museraestes, Philidemon, Chaumastes. Am Schlusse läßt der Autor selber mit einem Nachworte sich vernehmen, in welchem er des Beifalls gedenkt, den die Bet-, Buß- und Sterbelieder seiner Melpomene gefunden, weshalb er denn die schon damahls verheißenen und oft von ihm begehrten Fest-, Lob- und Danklieder in der jetzt mitgetheilten *Polyhymnia* dem Leser biete, und die geistlichen Lenzen- und Liebeslieder der Urania verheißt.

Die *Polyhymnia* enthält, wie schon bemerkt, vier Lieder, die in den früheren Musen der Mayenlust mit bloßer Paßbegleitung erschienen waren, nun in 4stimmigem Tonsage; leicht könnte es seyn, daß auch die Urania eben daher andere aufgenommen, und sie in dieser veränderten, mehr ausgebildeten Gestalt wiedergegeben hätte.

Wir können dieses nur als eine, nicht unwahrscheinliche Vermuthung aufstellen, zu der das jetzt vorliegende Werk uns Veranlassung giebt. Dieses beginnt mit den Festliedern, die, wie alle uns hier gebotenen, von Ahle auch gedichtet sind. Er besingt zunächst das Weihnachtsfest:

Was glimmert und schimmert so lieblich von ferne,  
Wie, sind es die Sterne?  
Kann also sich schmücken und blicken in Pracht  
Die Sonne der Nacht?  
Mit nichten! es pranget ein' andere Sonne,  
So thanig mit Bonne,  
Es strahlet und prahlet ein anderer Stern  
So treflich von fern ic.

Diesem Liede folgt ein „Loblied des süßen Jesu Namens, auf das Fest der Beschneidung zu singen“; ein „Danklied für das Leiden und Sterben Christi“; ein Osterlied:

Heute soll Freude verjagen das Plagen,  
Heute soll weichen das Jagen und Klagen,  
Heute soll fröhlich seyn alles was lebt,  
Wehet und schwebt!

Es erscheinen nun das Himmelfahrts- und Pfingstlied, die wir in der Mayenlust schon trafen; ein Loblied der heiligen Dreieinigkeit; ein Salomonisches Lenz- und Liebeslied, zu singen auf das Fest der Heimsuchung Marien, nach dem 2ten Capitel des Hohenliedes, wohl das beste dieser Sammlung:

Auf o Freundin, meine Wonne\*),  
Auf o Schöne, meine Sonne,  
Auf mein Lieb', und komm zu mir!  
Komm, der Winter ist vergangen,  
Komm, der Lenz beginnt zu prangen,  
Mit der bunten Blumen Zier!

Ein Danklied nach dem Abendmahl, ein Lied über den 100sten Psalm, reihen sich diesem an: den Beschluß machen das Lied über den 150sten Psalm und das Abendlied, die wir aus der Mayenlust bereits kennen.

Wie wenig diese Lieder für kirchlichen Gebrauch geeignet seien, zeigen die mitgetheilten Strophen, deren gekünstelter Bau ohnehin dem Volkstone fremd ist. Die des Heimsuchungsliedes macht davon allerdings eine Ausnahme; sie lebt in den Liedern „Alles ist an Gottes Segen“ und „D wie seelig sind die Seelen“ noch fort in dem evangelischen Kirchengesange, wie sie denn, gleich ihrem Liede, einfach und faßlich ist. Nur ist dieses selbst (eine poetische Umschreibung des Hauptinhaltes von dem 2ten Capitel des Hohenliedes) seinem Inhalte nach zu sehr als bloßes Liebeslied gefaßt, und hat nur durch die Erinnerung an seine Quelle eine geistliche Färbung, als daß es passend seyn könnte im Munde der Gemeinde. Seine Melodie, und die des Danksagungsliedes für Christi Leiden

Wie soll ich dich doch immer gnugsam preisen  
Für deine Schmach und Pein, o Jesu Christ,  
Wie soll ich dir doch satten Dank erweisen,  
Daß du, mein Gott, für mich gestorben bist\*\*)

möchten in ihrer schlichten Einfachheit und Lieblichkeit, die dennoch einen gewissen Reichthum der Modulation nicht ausschließt, die vorzüglichsten der Sammlung seyn. Friede und stilles Genügen sprechen sich aus in diesen Tönen, aber auch Weichheit, weltliche Durchsichtigkeit, die dem geheimnißvollen Ernste des kirchlichen Gesanges nicht zusagt. Daß heilige Anmuth mit ihm gar wohl vereinbar sei, lehren uns Eccards Festlieder; hier ist sie nicht erreicht. Auch der letzte Anklang an kirchliche Tonart ist in diesen Singweisen und Sätzen Johann Georg Ahles verhallt, Melodie und Harmonie sind

\*) S. Beispiel Nr. 138.

\*\*) Die wechselnde Stellung elf- und zehnsylbiger Zeilen in 4zeiligem iambischem Maasse, wie sie hier erscheint, finde ich sonst in keinem Kirchenliede, obgleich beiderlei Zeilen in anderer Stellung nicht selten in dergleichen vorkommen.

durchaus in modernem Sinne gebildet, ja, unbedeutende Ausnahmen nicht gerechnet, mit einem Geschick, das darauf deutet, der Meister fühle in einer solchen Behandlung sich vollkommen heimisch. Das trochäische und daktylische Maas hat er in den  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$  Takt gefaßt, und es ganz nach Art seines Vaters behandelt: Rückungen nach seiner frühern Art kommen hier nicht vor, das Dreieinigkeitslied ausgenommen (Nr. VIII):

Der du den Personen nach  
Drei bist, und nur Eins im Wesen,  
Wie dein Wort uns giebt zu lesen

wo der Schlußfall der 2ten\*) und 3ten\*\*) Zeile uns Etwas Ähnliches zeigt. Ob man zu des Meisters Zeiten eines dieser Lieder vom Kirchenchore herab gehört habe, wissen wir nicht; jetzt scheinen sie in seiner Vaterstadt ganz vergessen zu seyn.

Es bleibt uns nun, da die andern Werke Johann Georg Ahles nicht mehr aufzufinden gewesen sind, nur sein Unstruthischer Apollo zu betrachten allein übrig, der zu Mülhausen 1681, gedruckt bei Johann Hüters Wittwe erschien, „begreifend zehn sonderbare Fest-, Lob-, Dank- und Freudenlieder.“ Sie heißen „sonderbare“, weil sie bei Gelegenheit besonderer festlicher Veranlassungen gedichtet und gesetzt sind; doch sind wohl der Lieder zehn, nicht aber der Melodien und Tonsätze, deren nur fünf uns geboten werden. Denn jedem Gelegenheitsliede folgt eine Umbichtung desselben in ein kirchliches Festlied, oder für eine andere feierliche Gelegenheit, unter Beibehaltung der Strophe desselben, so, daß seine Melodie auch zu diesem zweiten gebraucht werden kann. Die ersten drei Sätze (für die ersten sechs Lieder) haben fünfstimmige Einleitungen für zwei Trompeten und drei Posaunen, dem fünften geht ein Vorspiel für zwei Geigen und Baß voran, nur dem vierten mangelt ein solches, der Meister überläßt der Wahl eines Jeden, welches der anderen Vorspiele er ihm voranstellen wolle. Der Gesang geht bei keinem Satze über die Zweistimmigkeit hinaus, bei dem letzten ist er nur einstimmig.

Das erste Lied ist auf Veranlassung des Freudenfestes bei der Geburt des Erzherzogs Joseph, nachmaligen Kaisers Joseph des Ersten (1678) gedichtet, und ihm folgt, auf dieselbe Melodie zu singen, ein Freudengesang auf die Zukunft unseres Heilandes. Das dritte nennt sich: „Pindarisches Friedenslied, als allhier am 30sten Wintermondes im 1679sten Jahre das Fried und Freudenfest hochfeierlich begangen wurde, dem großen Friedens-Gotte zu schuldigsten Ehren fröhlich angestimmt u.“, und stellt, in zwei trochäischen 12zeiligen Strophen, Satz und Gegensatz gegenüber; der achtzeilige Aufgesang dieser Strophen wird von einer, der 4zeilige Abgesang von einer zweiten Stimme, im Wechselgesange vorgetragen, und beide vereinen sich in einem zehnzeiligen, daktylischen Nachsatz zu zweistimmigem Gesange. Umgedichtet ist dieses Lied in dem 4ten zu einem „Pindarischen Krieges- und Siegesliede auf das Fest des Erzengels Michaels.“ In dem Wechsel längerer und kürzerer, reimender Zeilen, wie wir dergleichen bereits in den früher mitgetheilten Strophen fanden, hat Ahle als Dichter wie Sänger hier einen eigenthümlichen Reiz gesucht. Das 5te und 6te Lied sind beide



Gelegenheitsgefänge für ganz ähnliche Veranlassungen. Das fünfte „ein Lob- und Danklied als in hiesiger (zu Mühlhausen) im Brückenhofe gelegener Kirche der Marien Magdalenen, nach Ausbau und Verbesserung derselben, den 22 Heumond verwichenen 1680sten Jahres der Gottesdienst zum erstenmahl wieder gehalten wurde“; das sechste ein „freudiges Dank- und Loblied auf der Mühlhauser Freischule Jubelfest, das man am 27sten Maitag des 1678sten Jahres hochfeierlich beging.“ Das achte, ein „Sapphisches Freudenlied auf unser Popperodisches Brunnenfest, das man jährlich kurz nach Pfingsten zu feiern pfleget“, hat durch Umbichtung in ein Psalmlied (über den 117ten Psalm) eine allgemeinere Bedeutung erhalten:

Lobet den Herren allzumahl ihr Heiden,  
Singet und klingt ihm je mit Lust und Freuden!  
Rühmt ihn ihr Völker hoch mit Jubelschalle  
Danket ihm alle!  
Denn er läßt seine Güte nimmer alten,  
Seine Gnade auch stets ob uns walten,  
Ja! man wird seine Treu und Wahrheit sehen  
Ewig bestehen!

Das sapphische Maas, das eine, bei Gelegenheit des Brüderliebes: „Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen“ von uns betrachtete Melodie in rhythmischem Wechsel dargestellt hatte, das späterhin Joh. Herrman Schein durch leichte Umgestaltung dieser Singweise in größere melodische Ebenmäßigkeit hineinzubilden gesucht, finden wir, ganz taftgemäß, hier in den triplirten Rhythmus von Sechsvierteln gefaßt, worin die Zwei durch die Drei, das Gerade durch das Ungerade gegliedert wird. Wir theilen diese neue Melodie mit\*) zur Vergleichung mit jenen frühern. Zwar ist zu bezweifeln, daß sie jemahls kirchlich geworden sei, doch würde ihr tanzender Schritt allein in der nächstfolgenden Zeit sie von der Kirche nicht ausgeschlossen haben, in welche so manche andere, ihr darin ähnliche, damahls Eingang fand. Das neunte, vorlehte, Lied, war für den gewöhnlichen Kirchgang des neuen Raths am 3ten Januar 1680 gedichtet; seine Umbildung, derselben Melodie angepaßt, gestaltet es zu einem „Dank- und Wunschliedlein, verfaßt aus den Worten Sirachs: nun danket alle Gott,“ das an frommer Innigkeit und kräftiger Zuversicht zwar nicht dem bekannten Liede Martin Rindarts gleichkömmt, so wenig als seine Singweise die durch die ganze evangelische Kirche hinduende Melodie Johann Crügers erreicht, aber in seiner gebrängteren Fassung von nur zwei Strophen doch zu den herzlichern und besseren Liedern des Dichters gehört.

Bis hieher reicht die mir gewährt gewesene eigene Anschauung der tonkünstlerischen Thätigkeit Johann Georg Ahles, und seiner mittelbaren Einwirkung auf den Kirchengesang späterer Tage. Was von seiner geschichtlichen Stellung zu seiner Vergangenheit, Gegenwart, Folgezeit zu sagen war, hat bei Gelegenheit seiner einzelnen Werke bereits seine Stelle gefunden. Wir gehen nunmehr zu einem andern Meister über, der, wenn auch vielleicht kein Thüringer — wovon wir nicht unterrichtet sind — doch geraume Zeit in Thüringen thätig war; den wir, gleich dem ältern Ahle, auf Hammer Schmidt gründen müssen; der früher Empfangenes dann nach Süddeutschland übertrug, und den wir

\*) S. Beispiel Nr. 139; zugleich gegen das unter 108 mitgetheilte.



als Zeitgenossen beider Ahle, ja, beider Lebenszeit in der langen Dauer seines Daseyns und seiner Thätigkeit umfassend, und aus gleicher Quelle mit ihnen getränkt, wohl berechtigt sind der Reihe thüringischer Meister beizugesellen, und sie mit ihm zu beschließen.

### 7. Wolfgang Carl Briegel.

**Wolfgang Carl Briegel** wurde um 1626, nur ein Jahr später als Johann Rudolf Ahle, geboren; sein Geburtsort ist uns nicht genannt, und von seinen früheren Verhältnissen wird uns gelegentlich nur erzählt, daß er in jüngeren Jahren Organist in Stettin gewesen sei. Unter den älteren mitlebenden Meistern hat er vorzüglich Heinrich Schütz und Hammerschmidt nachgestrebt; von seinen Altersgenossen hat ihn Johann Rudolf Ahle vielfach berührt. Doch hat er um mehr als 36 Jahre diesen beliebten Tonkünstler noch überlebt, ja, ein hochbejahrter Greis, selbst über das Leben dessen Sohnes, Johann Georg, mit seiner Thätigkeit hinausgereicht. Schütz war schon in reifem Mannesalter, ein und vierzig Jahre alt, als Briegel das Licht erblickte, und als Künstler in Deutschland und Italien hochgeehrt; Hammerschmidt, ein Jüngling von funfzehn Jahren um jene Zeit, war damals freilich noch unbekannt, aber als Briegel, ein Sechszwanzigjähriger, mit seinem ersten Werke hervortrat, war er bereits berühmt und gefeiert. Nach Gerber\*) wären Briegels „Geistliche Arien und Concerten,“ welche zu Erfurt um 1652 erschienen, das erste Werk gewesen, das er öffentlich gemacht, nachdem er etwa seit zwei Jahren zu Gotha das Amt eines Hofkantors im Dienste Herzog Ernsts des Gottseeligen bekleidet hatte. Sein gefälliger Gesang, die Gabe großer Leichtigkeit des Hervorbringens, die ihn auszeichnete, machten ihn bald beliebt, und gewannen ihm einen weiteren Wirkungskreis; sechs Jahre später, auf dem Titel seines 1658 zu Gotha (im Selbstverlage) erschienenen „Musikalischen Rosengartens“ nennt er sich schon „der Musik Director auf dem Fürstlichen Hause Friedenstein.“ Um 1660, in eben dem Jahre, als Johann Rudolf Ahle mit dem ersten Zehn seiner geistlichen Arien hervortrat, ließ auch er ein Werk gleichen Namens erscheinen, das er der Gemahlin seines Herrn, der Herzogin Elisabeth Sophie, zueignete; ob jenem Meister nachstrebend, ob ihm vorangehend, würde sich nur durch die Tage der Zueignungen entscheiden lassen. Doch ist das Erste wahrscheinlicher, da die Widmung Johann Rudolf Ahles schon am 9ten April 1660, in der Mitte der ersten Hälfte dieses Jahres, geschrieben ist. Ein zweites Zehn folgte in dem nächsten Jahre; später „Lob-, Bet- und Danklieder (1663)“, beide Werke in Mülhausen, unter Ahles Augen gedruckt, und „Buß- und Trostgesänge“ (1664 zu Gotha). Diese Werke, in denen Briegel dem geistlichen Liebergesange in der vornehmlich durch Ahle beliebt gewordenen Form der Arie seine Thätigkeit widmete, sind mir unbekannt geblieben; doch darf ich aus ihren Titeln schließen, daß sie einfacher gewesen, als die Arien Ahles, da sie nur für eine bis zwei Singstimmen gesetzt, und mit Ritornellen für zwei (oder nach Belieben mehrere) Geigen versehen sind. Wir dürfen annehmen, daß es Briegels Absicht gewesen sei, die Gunst seiner fürstlichen Gönnerin dadurch zu gewinnen, daß er, auf jenem eben erst eröffneten Wege fortgehend, die Erstlinge dessen, was ihm dort gelungen war, ihr darbrachte, und in einer Gestalt, wie dieselben leichter noch zur Ausführung gebracht werden konnten, als die neuesten Hervorbringungen seines Vorbildes, des nahe benachbarten

\*) R. E. I. Col. 513.

Meisters in Mülhhausen. Eben die Leichtigkeit, womit er schuf, seine große Fruchtbarkeit, und die Fähigkeit, in einer jeden Form bald heimisch zu werden, befähigten ihn mehr als jeden Andern zu einem Wetteifer, bei welchem die schnelle Nachfolge oft entscheidet, und örtlich mindestens den Nebenbuhler überholt. Die Rüstigkeit, mit der Briegel überall neue Formen ergriff, daran fortbildete, durch seine nicht geringen Gaben begünstigt, eine gewisse Frische, an der sich die Freude an dem Hervorbringen bezeugt, bilden sein eigenthümliches Verdienst, wenn er auch nicht zu den tief einwirkenden Erfindern gerechnet werden darf. Zwanzig Jahre mindestens wird er in Gotha gewirkt haben, denn er mag bereits um 1650 sich dort befunden haben, und seine zwölf madrigalischen Trostgesänge zu 5 bis 6 Stimmen sind noch daselbst 1670 erschienen, während spätere Werke von 1672 ab in Frankfurt am Main, Darmstadt, Gießen, herausgekommen sind. Darüber mangeln uns indeß Nachrichten, ob er bis zu dem Tode Herzogs Ernst von Sachsen Gotha (1675) in dessen Diensten geblieben sei, oder sie früher schon verlassen, und die Bestallung des Landgrafen Ludwigs des 6ten von Hessen-Darmstadt als Capellmeister angenommen habe. In diesem Amte verblieb er bis an sein Ende, jenem Fürsten, und dessen Nachfolger, dem 7ten desselben Namens, dienend. Wann er mit Tode abgegangen sei, ist uns nicht berichtet: noch 1709, ein drei und achtzigjähriger Greis, war er am Leben, und selbst rüstig im Hervorbringen, wenn auch des nahen Endes eingedenk; er ließ damals seinen „letzten Schwanengesang, in 20 Trauergesängen zu 4 und 5 Stimmen“, zu Gießen erscheinen.

Walter hat uns acht Werke ausgezeichnet, welche Briegel während seiner Amtsführung zu Gotha herausgegeben, und deren sechs, die er als landgräfllich hessen-darmstädtischer Capellmeister hat erscheinen lassen; die Titel von zehn anderen fügt Gerber\*) noch hinzu, so daß uns 24 Werke im Ganzen als die seinigen genannt sind. Die meisten sind geistlichen Inhalts unter anspruchsvollen Titeln, als Musikalischer Rosengarten (1658), Evangelischer Blumengarten (1660), Musikalische Trostquelle (1679), Musikalischer Lebensbaum (1680), Evangelischer Palmzweig (1684), Evangelische Davidsharfe (1685), Evangelisches Hosanna (1690), Geistliche Lebensquelle u. s. w., doch fehlt es auch nicht an Paduanen, Gaillardes, Balletten, Couranten (1652), Intraden und Sonaten (1669), Musikalischem Tafelkonfekt in lustigen Gesprächen und Concerten (1672), Musikalischen Erquickstunden sonderlich lustiger Capriccen (1680) u. s. w., die zwischen jenen ernsthaften Gesängen lebenslustig hervortauchen. Nur sechs seiner geistlichen Werke kenne ich aus eigener Anschauung, doch sind es deren aus allen Zeiten seiner künstlerischen Wirksamkeit, und sie genügen vollkommen für unsern gegenwärtigen Zweck. Sie lehren uns ihn in allen Richtungen seiner Thätigkeit für kirchlichen Kunstgesang kennen; der Antheil endlich, den er an der Herausgabe des großen Darmstädtischen Cantional (1687) genommen, zeigt ihn uns auch um den Kirchengesang der Gemeinde bemüht.

Wenig nur ist zu sagen über seinen „Musikalischen Rosengarten, gezieret mit Lob-, Bet- und Dankliedern, in Concerten 1c. gepflanzt und hervorgegeben 1c.“, der, drei Gebrüdern Grafen Reuß von Plauen gewidmet, zu Gotha, durch Johann Michael Schall gedruckt, in des Meisters Selbstverlage (1658) erschien. Die 14 Sätze über geistliche Texte zu drei bis neun Stimmen, die er enthält, unterscheiden sich von anderen jener damals beliebten Form in keiner wesentlichen Beziehung; der letzte derselben über die Weise des Liebes „Nun lob mein Seel den Herren“ zeigt eine Behandlung, wie sie etwa

\*) H. Z. I. Col. 513. 514.

auch von Hammerschmidt hätte herrühren können, dem Briegel wohl in diesem Werkchen mit Bewußtseyn und Absicht nachgegangen ist. Wichtiger sind seine „Evangelischen Gespräche auf die Sonntage und Hauptfeste.“ Sie erschienen in zwei Theilen, beide zu Mülhausen durch Johann Hüter gedruckt, im Verlage des Buchhändlers Thomas Matthias Göze zu Frankfurt; der erste durch die Widmung vom 2ten December 1660 „Bürgermeistern und Rath der vornehmen berühmten Handelsstadt Leipzig,“ der zweite am Tage Pauli Bekehrung des Jahres 1662 eben jenen Vätern „des h. Römischen Reichs Stadt Nürnberg“ von Gotha aus zugeeignet. Der frühere Theil enthält zwei und zwanzig Sätze, welche die Zeit vom ersten Advent bis Seragesimä befassen, der spätere eben so viel für den Zeitraum von Quinquagesimä bis Pfingsten, zu 4 bis 10 Stimmen „in heut gebräuchlicher Concert Art gesetzt.“ Hier finden wir, wie auch schon der Titel andeutet, die Form der musikalischen Kirchenjahrgänge, wie sie späterhin sich eigenthümlich ausbildete, schon bestimmt ausgeprägt. Sprüche der Schrift, theils aus den Sonntags- oder Fest-Evangelien, theils darauf bezügliche des alten Testaments, zumahl aus den Propheten und Psalmen, sehen wir mit Strophen mehr oder weniger bekannter geistlicher, oder auch Kirchenlieder in Verbindung gebracht, in mannichfacher tonkünstlerischer Behandlung. Wir wählen aus jedem beider Theile ein Beispiel, um diese anschaulich zu machen. Der 3te Satz des ersten Theiles, für den 3ten Advents-sonntag bestimmt, beginnt mit den Worten des Jesaias (Cap. 64. V. 1) „Ach daß du den Himmel zerrissest, und führest herab!“ \*) Zwei Paaren gleicher Stimmen sind sie zugetheilt, die sie im Wechselgesange hören lassen; zwei Sopranen zuerst, dann zwei Tenoren, die sich gleichmäßig, meist in Terzenfolgen, fortbewegen, nicht ohne das Streben nach Wortausdruck im Einzelnen, wie dieses der Sprung in die Tiefe, um eine kleine Septime in der höheren, um eine große in der tieferen Stimme, zu dem Worte „zerrissest“ deutlich zeigt, und das stufenweise Hinabgleiten bei der Stelle „führest herab“. Diese Wechselgesänge sind nur durch eine Baßgeige begleitet; nach ihnen tritt der Singbaß ein mit den Trostworten desselben Propheten (Cap. 35. V. 4. 5. 6.) „Seid getrost, fürchtet euch nicht; sehet euer Gott kommt zur Rache; Gott, der da vergilt, kommt Euch zu helfen.“ Diese Worte sind als dreistimmig begleitete Arie behandelt, indem 2 Geigen neben der Grundstimme dem Gesange sich anschließen; die Instrumente führen, nachtönend, eingreifend in Nachahmungen, ein lebendiges Gespräch mit diesem, feurig und kräftig. Unmittelbar schließen sich daran einige Takte begleiteten Recitativs: „Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden, und der Tauben Ohren werden geöffnet werden“; dann kehrt die Arienform wieder zu den Schlußworten: „Alsdann werden die Lahmen locken wie ein Hirsch, und der Stummen Zunge wird lobsingen,“ welche in der Singstimme mit einem breit ausstöhnenden, verlängerten Rhythmus im 3 Takt enden, der bis hieher durch den ganzen Satz, das unterbrechende Recitativ ausgenommen, festgehalten war, in den Geigen mit kühn und frisch auftretenden Nachahmungen. Die nun folgende fünfstimmige Behandlung (oder achtfimmige, wenn wir die 3 begleitenden, wesentlich eingreifenden Geigeninstrumente mitrechnen) der schönen alten Weise des Liedes: „Herr Christ der einig' Gott's Sohn,“ womit das Ganze schließt, ist bemerkenswerth. Man kann sie in ihrer Art nicht eben neu nennen, denn Ähnliches finden wir schon in Michael Prätorius Polymnia und seinem Puericinium, bei Heinrich Schütz, bei Hammerschmidt, und es ist auch nicht zu leugnen, daß Briegel in deren Fußtapfen getreten ist. Aber er hat es auf eigenthümliche Weise gethan,

\*) S. Beispiel Nr. 140.

im Zusammenhange mit der Behandlung der vorangehenden Schriftworte, in bestimmter, auch innerer Beziehung auf das Ganze. Weder eine gelehrte Durchführung der Choralweise hat er geben wollen, noch eine bloß zierlich verbrämende; was er gegeben, mögen wir, für sich betrachtet, als einen mehrstimmigen Satz über eine Kirchenmelodie vielleicht nicht billigen, als ein Ganzes mit dem Übrigen dürften wir es dann nur verwerfen, wenn wir überhaupt die gesammte Aufgabe, die er sich gestellt, nicht anerkennen wollten. — Die hier gesungene Strophe des Liedes ist dessen 4te:

Du Schöpfer aller Dinge,  
Du väterliche Kraft,  
Regierst von End' zu Ende  
Kräftig aus eigner Macht;  
Das Herz uns zu dir wende,  
Und lehr ab unsre Sinnen,  
Daß sie nicht irn vor dir.

Sie schließt sich dem Gebete an, womit das Ganze beginnt, den Trostesworten, welche darauf erwiedert werden, sich dieselben zueignend, die kräftig erhebende Verheißung des Herrn freudig preisend im Namen der Gemeinde, und daran das Gebet knüpfend um eine Sinnesrichtung, um einen Beistand von Oben, der sie unverbrüchlich in seiner Gemeinschaft erhalte. Die innere Beziehung zu dem Vorangegangenen ist hienach klar, so wie auch die Wahl einer Kirchenmelodie die Absicht des Meisters, den Kunstgesang mit dem Gemeinegesang in lebendige Verbindung zu bringen, nicht verkennen läßt. Allein dieses geschieht nicht in dem Sinne, daß nun die Gemeinde selber hier mit einstimmen sollte; sie soll nur die ihr bekannte und liebgewordene Weise auch in der neuen Form, in welche sie, ihre harmonische Grundlage beibehaltend, umgewandelt ist, in dem Gesange des Chores wiedererkennen, ihre Durchführung in einer beliebten Sengweise als genau zusammenhängend empfinden mit der des Gebetes und der Verheißung, an welche sie sich reiht. Denn beiden ist sie durchaus gleichartig geordnet. Wie in dem beginnenden Gebete wechselt hier ein Paar hoher und eines tiefer Stimmen — zwei Soprane und Tenore — mit einander; die Grundstimme tritt ihnen entgegen, ebenmäßig mit den begleitenden Instrumenten wetteifernd, sich ihnen anschließend, wie in der, dem Gebete folgenden Verheißung. Die einzelnen Wendungen der Melodie erscheinen zerstückt, durch Auszierungen verhüllt, aber sie sind bei dem frischen Fortschritte des Ganzen doch erkennbar, sie walten als Grundformen durch das Ganze vor. Die heilige Feier, die tiefe Andacht, wie sie aus Eccards fünfstimmigem Satze über diese Singweise hervorleuchten, vermiffen wir freilich, aber die Auffassung des späteren Meisters war auch nicht dahin gerichtet, ein solches Ziel zu erreichen. Jene, den ältesten Zeiten des evangelischen Kirchengesanges angehörige, aus dem Volksgefange in eigenthümlich-geistlicher Würde hervorgebildete Melodie, sollte in die beliebt gewordene Arienform umgebildet, in ihrer Durchführung der Concert-Art genähert, als ein ganz Neues erscheinen, nicht ernst daherschreitend, sondern bewegt und wie neu gekräftigt, ein Bild der Erhöreten, Getrösteten, lebensmuthig in das Leben Zurückkehrenden. Dabei ist freilich die Melodie nicht mehr um ihrer selbst willen die Aufgabe des Tonkünstlers gewesen, sie ist ein Mittel geworden, eine andere zu lösen. Sie hat dem aus ihr neu Hervorgebildeten nur die allgemeinen Grundzüge, die durch den Gang der Harmonie bedingte Färbung gegeben. An sie, als erwünschte Veranlassung, ist der Ausdruck einer besonderen Stimmung des Gemüthes geknüpft worden, wie hundert Jahre zuvor man der Kirchenweisen sich bediente, um ein Gewebe künst-

licher Stimmenverflechtung aus ihnen zu entwickeln. Wie nun damals auf diesem Wege manche, selbst entstehende Veränderung sich einschlich in diese Weisen, je nachdem das Bedürfnis des Sages, der Zusammenhang und das innere Verhältniß eines solchen Gewebes sie erheischte, so veranlaßte diese neuere Art des Durchführens eine völlige Auflösung ihres inneren Baues, eine Lähmung ihres kühnen und kräftigen Fortschrittes, eine Verweltlichung, die zuletzt ein gänzlichcs Ausarten zur Folge hatte. Von der Schuld an einem solchen können wir Briegel nicht freisprechen, wenn wir auch in diesem einzelnen Falle seine künstlerische Absicht erkennen, ja, seine Auffassungsweise als eine eigenthümliche zu schätzen wissen.

Aus dem 2ten Theile der Evangelischen Gespräche heben wir das 14te, für den Sonntag Quasimodogeniti bestimmte, hervor, zu 5 Instrumenten und den gewöhnlichen 4 Singstimmen. Die ihm zu Grunde liegenden Worte sind aus dem 20sten Capitel des Evangeliums Johannis vom 19ten bis 29sten Verse genommen. Eine kurze 5stimmige Instrumentaleinleitung beginnt, dann hören wir die Worte des Herrn, als er nach der Auferstehung in die Mitte der Jünger tritt: „Friede sei mit Euch! sehet meine Hände, sehet meine Seite etc.“, ohne die verbindenden Worte der Erzählung; das Ganze soll, nach dem Willen des Meisters, als reines Gespräch sich darstellen. Diesen Worten folgt ein dreistimmiger arienhafter Satz von 5stimmigem Instrumentalspiele unterbrochen, fröhlichen, belebten Schrittes:

Die lieblichen Stunden sich jezo befinden,  
Wir wollen dem Trauern uns gänzlich entbinden,  
Denn sehet, wie freundlich der Meister uns winket,  
Beschauet, wie Christus mit Strahlen herblinket.  
Ihr Christen zerreißet der Traurigkeit Band,  
Die Sonne der Gnade ist zu uns gewandt.

Christus hebt nun wieder an: „Friede sei mit Euch! gleichwie mich der Vater gesandt hat, so sende ich Euch! nehmet hin den heiligen Geist! welchen ihr die Sünden erlasset, denen sind sie erlassen, und welchen ihr sie behaltet, denen sind sie behalten!“ Diese Worte sind recitativisch gesagt: die früheren waren es mehr rhythmisch, auch dadurch einleitend zu dem folgenden Gesange. Abermahl tritt, in dem Rhythmus des vorangegangenen Instrumentalsatzes ( $\frac{3}{4}$ ), ein Zwischenspiel ein; ihm antworten die Jünger: „Wir haben den Herren gesehen“; dann tönen die Instrumente mit ihnen zusammen, bis auf zwei Schlußakte. Nun erhebt sich, recitativisch, die Stimme des zweifelnden Thomas: „Es sei denn, daß ich in seinen Händen sehe die Nägelmahl, und lege meine Finger in die Nägelmahl, und meine Hand in seine Seite, so will ich's nicht glauben.“ Die Instrumente lassen sich wiederum hören wie zuvor: der Herr tritt ein, und nachdem er das „Friede sei mit Euch“ gesprochen wie im Eingange des Ganzen, wendet er sich, in recitativischem Gespräch, zu Thomas mit den Worten des 26sten, 27sten, 28sten Verses in dem angegebenen Capitel. Seine Schlußworte (dem 29sten Verse gemäß): „Seelig sind die da nicht sehen und doch glauben“ bilden einen kurzen liebhaften Satz im Rhythmus der Vor- und Zwischenspiele der Instrumente, der aber nur von der (bezzifferten) Grundstimme begleitet wird, und mit dessen Schlusse erst die Instrumente wieder mit einem ähnlichen Nachsatz eintreten. Das Ganze endet mit einem 4stimmigen Chor über eine vierzeilige Strophe:

Ach sieh nur an den Helfersmann,  
Der dich mit seinen Wunden  
Gebracht zur Huld, und deiner Schuld  
Dich gnädig hat entbunden.

Eine liebhabte Weise liegt ihm zu Grunde, mannichfach melodisch auseinandergebreitet. Er beginnt dreistimmig, für Gesang allein, und zwar so, daß die beiden höheren Stimmen der dritten, ihnen nachtretenden, sie nachahmenden, gegenübergestellt sind, doch in der Art, daß diese letzte in ihren zweistimmigen Gesang eingreift und so dennoch stets eine dreistimmige Harmonie vernommen wird. Dann aber gesellt sich die 3te Stimme dauernd den beiden höheren, und es tritt ein ähnliches Verhältniß ein zwischen diesen dreien und der, den fünfstimmig zusammenwirkenden Instrumenten gesellten Bassstimme; nur daß hier nicht sowohl Eingreifen stattfindet, als Wechsel des Gesanges und Spieles, indem erst bei den Schlußworten: „Dich gnädig hat entbunden“ Alles im Vereine zusammenklingt. Diese Art des Gespräches waltet durch das ganze Werk vor. Hier, in dem eben betrachteten Sage, ist es ein Gespräch, das aus einem Vorgange der heiligen Geschichte unmittelbar sich entwickelt, und dem der Chor, die Gemeinde vertretend, betrachtend, theilnehmend, sich gegenüberstellt: in dem zuvor besprochenen waren es einzelne, auf einander bezügliche Sprüche, in Gebet, in Verheißung, mit dem Verse eines Kirchenliedes endend; dabei waltet aber, wie wir gesehen, zugleich in tonkünstlerischem Sinne ein Gespräch ob, durch mannichfach geordneten Wechselgesang der Stimmen und Wechselspiel der Instrumente. Es ist nicht eine neue Form, die uns hierin begegnet; Ähnliches fanden wir, — vieler Andeutungen, selbst bei den älteren Meistern des 16ten Jahrhunderts nicht zu gedenken, — bereits bei Melchior Frank, Heinrich Schütz, Hammerschmidt, Ahle; aber es bildet sich hier immer eigener aus, poetisch wie musikalisch, es wird zu einer bestimmten Form für den sonn- und festtäglichen, geistlichen Kunstgesang, die hier in ihren frischesten Zügen erscheint.

Eines ausführlicheren Berichtes über die anderen Werke Briegels wird es nicht weiter bedürfen, als sofern sie uns eine fernere Entwicklung und Feststellung dieser, in ihnen allen vormaltenden Form zeigen. Im Jahre 1666 erschien zu Gotha, im Verlage Salomon Keyfers, durch Michael Schall gedruckt, der erste Theil seines „Evangelischen Blumengartens über die Sonn-, Fest- und Aposteltage mit 4 Stimmen auf leichte Madrigalische Art, sampt einem Generalbass, so doch in Mangelung eines Orgelwerks ausgelassen werden kann, gesetzt und hervorgegeben ic.“ Im Style ist dieses Werk von dem eben zuvor beschriebenen dadurch unterschieden, daß hier wieder auf die ältere Weise zurückgegangen wird, zufolge deren, ohne Hülfe einer ausfüllenden Grundstimme, lebiglich durch die zusammenwirkenden Singstimmen, die volle Harmonie dargestellt wird. Diesem ersten Theile, der in 18 4stimmigen Sätzen den Abschnitt des Kirchenjahres vom Advent bis Quinquagesima umfaßt, folgte noch in demselben Jahre ein zweiter, 19 vier- bis 5stimmige Sätze enthaltend, und die Zeit von Quinquagesima bis Trinitatis in sich begreifend: 1667 ein dritter, in 27 ebenfalls 4- und 5stimmigen Gesängen bis zu Ende des Kirchenjahres (von Trinitatis bis zum Advent) reichend. Die 19 4- und 5stimmigen Sätze des vierten und letzten Theiles (1668) sind den Aposteltagen und andern Festen gewidmet. Eine ähnliche Zusammenstellung herrscht auch hier vor, als in den Evangelischen Gesprächen. So hebt der 4te (5stimmige) Satz des 2ten Theiles, für den Sonntag Oculi bestimmt, folgendermaßen an, nach der, eigentlich dem 21sten Trinitatissonntage bestimmten Epistel (Epheser 6. Vers 12. 13):

„Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nemlich mit den Herren der Welt, die in der Finsterniß der Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel.“

Darauf entgegnet die Grundstimme

„Um deswillen, so ergreift den Harnisch Gottes!“

Die drei Oberstimmen fallen nun ein mit dem 2ten Verse des lutherischen Liedes: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ in seiner bekannten Melodie, bald in gleichem Fortgange, bald ihre einzelnen Wendungen nachahmend, immer jedoch nicht unzerstückt, indem Worte von besonderem Nachdrucke öfter wiederholt werden:

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,  
Wir sind gar bald verloren,  
Es streit' t für uns der rechte Mann,  
Den Gott selbst hat erkoren.

Zwischen die erste und zweite Zeile dieser Strophe tönen die genannten Worte hinein: hinter der vierten, der fünften und sechsten, welche ein 2tes Mal wiederholt werden:

Fragst du wer der ist,  
Er heißt Jesus Christ

und hinter der siebenten, die sich nach dieser Wiederholung ihnen anschließt

Der Herr Zebaoth

vernehmen wir

„Damit (ihr), wenn das böse Stündlein kommt“

und zu den beiden letzten:

Und ist kein andrer Gott,  
Das Feld muß er behalten

ertönt das übrige des Spruches:

„ihr Widerstand thun, und alles wohl ausrichten, und das Feld behalten möget.“

Ein arienhafter Satz schließt:

Ach liebster Jesu, Höll' und Tod  
Bekriegen meine Seele,  
Ach Schmerz, ach Angst, ach große Noth!  
Wo find ich eine Hölle  
Darinnen ich des Feindes Lück  
Den auf mich angeschürzten Strick  
Vorsichtig könne fliehen ic.

wo nun wiederum auf den Erlöser zurückgewiesen wird.

Der 17te (4stimmige) Satz eben dieses Theiles, für das Pfingstfest bestimmt, hält sich an dessen Evangelium (Johannis 14. V. 23—26) in einfach motettenhafter Behandlung, dessen erste 2 Verse dem Gesange zu Grunde legend. Mit Eintritt der Worte: „Solches habe ich zu Euch geredet, weil ich bei Euch gewesen bin“ schweigt die Oberstimme: zu den folgenden, von den tieferen drei Stimmen einfach deklamatorisch vortragenden: „Aber der Tröster, der heilige Geist, welchen mein Vater senden wird in meinem Namen, derselbige wird es euch alles lehren“ tritt sie wieder ein, mit dem 3ten Verse des Liedes: „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist“, in der alten, unverkürzt, ernst fortschreitenden Melodie des Hymnus Veni Creator:

Zünd' uns ein Licht an im Verstand,  
 Lieb uns ins Herz der Liebe Brunst,  
 Das schwach Fleisch in uns dir bekannt,  
 Erhalte fest dein Kraft und Günst.

Johann Franks Pfingstlied: „Brunnquell aller Güter“ macht den Beschluß, doch nicht in J. Crügers Melodie, sondern einer von Briegel dazu erfundenen, in der mehr arienhaften Art, die er liebt, und die er für die Lieder, mit denen er hier gewöhnlich seine Konzäge schließt, gern anzuwenden pflegt.

Diese drei Werke sind es, die unter den Früchten von Briegels Wirksamkeit in Gotha allein zu meiner Anschauung gelangten. Von eben so vielen, während seines Aufenthalts in Darmstadt entstandenen, bleibt mir nun noch einige Nachricht zu geben. Im Jahre 1679, im Verlage Dtho Fabers, gedruckt durch Henning Müller, Fürstlichen Buchdrucker, erschien, eingeleitet durch einen poetischen Glückwunsch des M. Johann Georg Mettinus, Fürstlich Hessischen Hof- und Stadtpredigers zu Darmstadt, Briegels „Musikalische Trostquelle, aus den gewöhnlichen Fest- und Sonntagsevangelien, auch andern biblischen Sprüchen geleitet, gesprächsweise, mit 4 Stimmen nebst 2 oder 4 Violinen (nach Belieben) sampt dem Generalbaß; zur Ehre Gottes und Erweckung erbaulicher Andacht componirt und hervorgegeben“ ic. Sie enthält 65 Konzäge, vom ersten Adventsontag bis zweiten Pfingsttag; und ähnlicher Art ist der im folgenden Jahre 1680 eben da in gleichem Verlage und Druck erschienene „Musikalische Lebensbrunn, gequollen aus den fürnehmsten Kern Sprüchen heiliger Schrift über die gewöhnlichen Fest- und Sonntage durchs ganze Jahr. Meistentheils Gesprächsweise eingerichtet, mit 4 Singstimmen, auf 4 Instrumenten pro complemento sampt dem Generalbaß. Nebst einem Anhang etlicher Communion-, Hochzeit- und Begräbniß-Stück. Alles zu Gottes Lob und Ehren, auch zu Erweckung erbaulicher Andacht auf leichte Art componirt und hervorgegeben“ ic. So anspruchsvoll diese Titel klingen, so belehrt uns doch des Autors Vorwort „an den Günstigen lieben Leser und Musikkfreund“, daß es damit nicht auf Selbstruhm, sondern den Preis des göttlichen Wortes abgesehen sei. „Alle Saitenspiele (sagt er hier), wenn sie der Kunst nach gerührt und geschlagen werden, belustigen zwar auch, und erfreuen das Herz für sich, ohne Mitgesang der Sprüch' und Lieder. Wenn aber die göttlichen und herzerquickenden Trostsprüche mit darunter gesungen, und angehört werden, trösten und erquickten sie die Seele; eben als wie eine vor Durst verschmachtete Seele durch einen frischen Brunt Wassers erquicket und gelabet wird. Allermaaßen solche Sprüche anders nichts seynb, als das frische Wasser, dadurch eine jegliche nach Gott durstige Seele wiederum erquicket und zum Leben erhalten wird, das auch einzig und allein herfließet aus dem Brunnen Israels, nämlich dem Wort Gottes, welches aller Seelen Trost und Leben ist. Auf diesen Zweck hab' ich absonderlich bei Herausgebung dieses meines musikalischen Lebensbrunnens gesehen“ ic. Später fügt er noch hinzu, daß er, nach dem Wunsche des Verlegers, wie in seiner Trostquelle, durch leichte Behandlung sein Werk auch für kleine Cantoreyen nutzbar zu machen gesucht habe. Der hierin enthaltenen Säge sind 83 im Ganzen. Die ersten 65 umfassen das gesammte Kirchenjahr vom Advent bis zum 26sten Sonntage nach Trinitatis; die folgenden 6 (66—71) sind Abendmahlsgefänge, andere sechs (72—77) Hochzeitsstücke, die letzten sechs (78—83) Begräbnißlieder für 4 Stimmen, einfach (im gemeinen Contrapunkt) ohne Begleitung gesetzt.



Die meisten der Gefänge für Feft- und Sonntage stellen uns ein Gefpräch dar zwischen Strophen aus Kirchenliedern und biblifchen Sprüchen. Nur das Feft Mariä Heimfuchung macht hier und in ähnlichen Werken des Meifters eine Ausnahme. In jenen — dem Blumengarten, der Troftquelle — hat Briegel den Lobgefäng der Mutter des Herrn, den erften unter den evangelifchen, fih als Aufgabe geftellt; hier (in feinem Lebensbrunn) flicht er mehre Stellen aus dem Hohen Liebe zu einem Kranze zufammen. Und wie diefes Lied in chriſtlichem Sinne betrachtet zu werden pflegt als ein Gefpräch des Herrn und feiner Kirche, vorgebildet durch Salomon und Sulamith, fo hat der Meifter, daran fih fchließend, das Ganze als Wechfelgefänge dargeftellt zwischen der Grundftimme und den drei höhern, die in diefem Gefpräche ftets im Vereine auftreten, eine einzige Stelle ausgenommen, wo fie von der tieferen beginnend, einander nachfolgen. Sie werden nur durch fanfte Orgeltöne begleitet, und die Grundftimme tritt ihnen dann mit vollftimmiger Begleitung von fünf Geigeninstrumenten gegenüber; im Anbeginn des Ganzen allein erfcheint fie ohne diefelbe, bloß von der Orgel begleitet, und die Instrumente gehen ihr mit einem Vorfpiele voran, worin fie die melodiſchen Grundwendungen ihres folgenden Gefanges ausführen. Erft der Schluß des Ganzen vereint Gefäng und Spiel zu vollem Zusammenklingen. Leicht vermag man, auch ohne den Satz unmittelbar vor Augen zu haben, nach der Zufammenftellung feines Textes auch die Grundzüge feines tonkünftlerifchen Baues fih deutlich zu machen:

I. Hohe Lied II. 10. Stehe auf meine Freundin, meine Schöne komm her.

II. Ebend. 8. 9. (a 3.) Das ift die Stimme meines Freundes, fiede er kommt und hüpfet auf den Bergen, und springet auf den Hügeln; mein Freund ift gleich einem Rehe oder jungen Hirsch.

I. Ebend. IV. 1. Siehe meine Freundin, du biſt ſchöne, deine Augen find wie Taubenaugen zwischen deinen Bopfen.

II. Ebend. I. 16. (a 3.) Siehe mein Freund du biſt ſchön und lieblich.

I. Ebend. II. 1. Ich bin eine Blume zu Saaron und eine Roſe im Thal; wie eine Roſe unter den Dornen, fo ift meine Freundin unter den Töchtern.

II. Ebend. 3. (zu 3.) Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen, fo ift mein Freund unter den Edhnen.

Ebend. 5. (Tenor.) Er erquidet mich mit Blumen, und labet mich mit Äpfeln, denn ich bin krank vor Liebe.

Ebend. 8. (Alt.) Ich beſchwöre euch ihr Töchter Jeruſalem, findet ihr meinen Freund, fo ſaget ihm, daß ich vor Liebe krank liege.

Ebend. VI. 1. (Sopran.) Mein Freund ift mein, und ich bin fein, der unter den Roſen weidet.

I. Ebend. II. 14. Meine Laube in den Felſbüchern, in den Steinrigen, zeige mir deine Geſtalt, laß mich hören deine Stimme, denn deine Stimme ift ſüße, und deine Geſtalt lieblich.

Alle. (VI. 1.) Mein Freund ift mein, und ich bin fein, der unter den Roſen weidet.

In dem Sage für das Feft der Verkündigung Mariä ift Prophetiſches und Apoſtoliſches gegenübergeſtellt, von geiſtlichen und Kirchenliedern eingeleitet und durchwoben. Ein arienhafter, rafcher

Sag beginnt, vierstimmig, von fünf Geigeninstrumenten begleitet, zu der ersten Strophe eines Liedes von Valentin Thilo:

Heut ist der Tag der Fröhlichkeit  
den Gott selbst hat bereitet  
an welchem seine Güte  
Soll werden ausgebreitet,  
drum singen heut mit Lust die Leut  
Herr, dir sei Preis in Ewigkeit.

Alt und Tenor, von der Orgel gestützt, folgen mit Jesaias Prophezeiung (VII. 14.): Siehe eine Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel; Butter und Honig wird er essen, daß er wisse Böses zu verwerfen und Gutes zu erwählen.

Ihnen schließt sich die Grundstimme an, zu dem Klange der fünf Geigeninstrumente, mit der Weissagung desselben Propheten (XI. 1. 2.): Es wird eine Ruthe ausgehen von dem Stamm Isai, und ein Zweig von seiner Wurzel Frucht bringen; auf welchem wird ruhen der Geist des Herrn, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rathes und der Stärke, der Geist der Erkenntniß und der Furcht des Herrn.

Nun läßt sich die Oberstimme hören, nur in Begleitung des Basses, in geschmücktem Vortrage der 2ten Strophe des Liedes „Herr Christ der einig Gottes Sohn“:

Für uns ein Mensch geboren  
Im letzten Theil der Zeit,  
Der Mutter unverloren  
Ihr jungfräulich Keuschheit,  
Den Tod für uns zerbrochen,  
Den Himmel aufgeschlossen,  
Das Leben wiederbracht.

Es ist die alte Weise jenes Liedes, deren Grundzügen diese Worte sich anschließen, aber nicht ihr feierlicher Schritt, ihr mannichfacher Rhythmus; sie erscheint hier, ähnlich wie in jener älteren Bearbeitung für Einzelgesang bei M. Prätorius.

Den Weissagungen folgen nun die Lehren des Apostel Paulus. Alt und Tenor, schon zuvor vereint, beginnen, zu Orgelklange, mit Galater IV. 4 und 5:

„Da die Zeit erfüllet war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einem Weibe und unter das Gesetz gethan, auf daß er die, so unter dem Gesetze waren erlösete, daß wir die Kindschaft empfangen.“

Der Bass schließt sich an, als Haupt- und zugleich Grundstimme, über der die begleitenden Geigen sich aufbauen:

„Weil ihr denn Kinder seid, hat Gott gesandt den Geist seines Sohnes in eure Herzen, der schreiet Abba, lieber Vater!“

und auf die Weise der beginnenden Arie, zu demselben Konfate, lassen die Schlußworte sich hören:

Wer wollte dann sein Herz wohl heut  
Zur Fröhlichkeit nicht lenken?  
Den Anfang seiner Seligkeit  
Mit Andacht nicht bedenken?  
Ja, singet heut mit Lust, ihr Leut:  
Herr, dir sei Preis in Ewigkeit!

In dem Saße für den 25sten Sonntag nach Trinitatis vernehmen wir ein Gespräch von Strophen und einzelnen Sätzen dreier Kirchenlieder, mit Sprüchen aus den Briefen der Apostel, aus der Offenbarung, aus dem Evangelium des Tages. Mit der ersten Strophe des bekannten Liedes:

Es ist gewißlich an der Zeit  
Daß Gottes Sohn wird kommen ic.

eröffnet die Oberstimme das Ganze, von den 5 Saiteninstrumenten begleitet, die durch alle diese Sätze hin einzelnen Stellen des Gesanges gesellt sind, und nach diesem Eingange, wo sie dem Sopran sich vereinen, auch hier, wie sonst regelmäßig, zu dem Einzelgesange der Grundstimme erscheinen. Ein kurzes Vorspiel deutet auf die Singweise des erwähnten Liedes, ihre Grundzüge lassen sich auch in dem Gesange erkennen, sie geht aber nicht in ungetrübtem Flusse daher, einzelne Worte und Sätze des Liedes werden wiederholt, melodische Wendungen durch Verbrämungen ihrer ursprünglichen Gestalt entfremdet. Diesem Eingange folgt ein zweistimmiger Satz für Alt und Tenor, recitativisch, nur von der Orgel begleitet, über die Worte des 2ten Briefes Petri im 3ten Capitel, Vers 3 und 4: Wisset, daß in den letzten Tagen kommen werden Spötter, die da sagen, wo ist die Verheißung seiner Zukunft? Denn nachdem die Väter entschlafen sind, bleibet es Alles, wie es von Anfang der Creaturen gewesen ist. Darauf erhebt sich die Bassstimme, von den fünf Geigeninstrumenten begleitet, obgleich den Hauptgesang führend, doch zugleich die Grundlage der Harmonie bildend, mit den Worten der Offenbarung (XVI. 15. XXII. 7. 12):

„Siehe ich komme als ein Dieb in der Nacht — selig ist, der da wachet — ich komme und mein Lohn mit mir — zu geben einem Jeglichen, wie seine Werke seyn werden“ und diese Worte werden unterbrochen durch den Einzelgesang der Oberstimme zur Orgel, mit Zeilen des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ zu dessen bekannter Melodie:

Komm du schöne Freudenkrone  
Bleib nicht lange,  
Deiner wart ich mit Verlangen.

Zweistimmig lassen uns nun Alt und Tenor, aus dem Deklamatorischen in das Arienhafte übergehend, den Spruch des 43sten Verses im 24. Capitel des Evangeliums Matthäi hören: „Wenn ein Hausvater wüßte, welche Stunde ein Dieb kommen wollte, so würde er ja wachen, und ihn nicht in sein Haus brechen lassen.“ Darauf antwortet, in feierlich bewegtem 3 Tact, zuletzt in erweiterten Rhythmen, begleitet wie zuvor, die Bassstimme, mit dem 42. Verse an der angegebenen Stelle: „Darum wachet, denn ihr wisset nicht, welche Stunde Euer Herr kommen wird.“ Die genannten Stimmen antworten mit dem 36. Verse eben da: „Von dem Tage und von der Stunde weiß Niemand; auch die Engel im Himmel nicht, auch der Sohn nicht, sondern allein der Vater“; und darauf scharft ihnen die Grundstimme, gestaltet und begleitet wie wir so eben beschrieben, den Inhalt des 44sten

Verses ein: Darum seid bereit, denn des Menschen Sohn wird kommen zu einer Stunde, da ihr nicht meint.“ Alle Stimmen und Instrumente schließen das Ganze mit der 18ten Strophe des Lieder „Ihr lieben Christen freut euch nun“ zu einer, den vielen Singweisen welche die evangelische Kirche für dessen Maaß besitzt, zwar im Einzelnen anklingenden, doch keiner auch nur im Wesentlichen übereinstimmenden, concerthaft behandelten Melodie:

Ach lieber Herr, eil' zum Gericht,  
 Laß sehn dein herrlich Angesicht,  
 Das Wesen der Dreifaltigkeit,  
 Das helf uns Gott in Ewigkeit!

Ein dritter Satz, für den ersten Sonntag in der Fasten bestimmt, zeigt uns ein, auf der ersten Melodiezeile des Lieder „Vater Unser im Himmelreich“ beruhendes Vorspiel; dann folgt die 7te Strophe dieses Lieder im Einzelgesange des Soprans, zu der bekannten, arienhaft aufgeschmückten Weise desselben:

Führ uns Herr in Versuchung nicht,  
 Wenn uns der böse Feind ansieht 1c. \*)

In der Mitte des Ganzen steht — ähnlich behandelt — die 4te Strophe des Lieder „Christ der du bist der helle Tag“:

Wir bitten dich Herr Jesu Christ  
 Bewahr uns vor des Teufels List 1c.

Den Schluß macht die 4stimmige, concerthafte, von allen Instrumenten begleitete Behandlung der 3ten Strophe des lutherischen Psalmliedes „Ein' feste Burg ist unser Gott“:

Und wenn die Welt voll Teufel war  
 und wollt'n uns gar verschlingen 1c.

Zwischen diesen Strophen von Kirchenliedern läßt die Bassstimme, von den Geigen begleitet, tröstende, warnende Sprüche der Schrift vernehmen; hinter der des ersten Lieder, aus I. Corinth. (X. 13): „Gott ist getreu, der Euch nicht läßt versuchen über Euer Vermögen, sondern machet, daß die Versuchung so ein Ende gewinne, daß Ihr es könnet ertragen;“ und vor der Schlußstrophe aus dem 2ten Briefe des Petrus: (V. 8): „Seid nüchtern und wachet, denn Euer Widersacher der Teufel gehet umher wie ein brüllender Löwe, und suchet, welchen er verschlinge,“ wo dann die kräftigen Worte von Luthers Heldenliede bedeutsam und nachdrücklich einfallen. — Selten nur finden sich Abweichungen von der tonkünstlerischen Anordnung, wie wir sie in den beschriebenen Sätzen erkennen; der 22ste Satz, für den Sonntag Oculi bestimmt, macht unter andern davon eine Ausnahme. Seinen Kern bildet die von dem Sopran zu der Begleitung von 5 Geigeninstrumenten vorgetragene 3te Strophe des Lieder „Jesu meine Freude“:

„Trog dem alten Drachen  
 Trog des Lobes Rachen  
 und der Furcht dazu 1c.“

und nur diese Strophe, so wie der concertartige Schlußsatz über die Worte: „Jesu treib den bösen Feind

\*) S. Beispiel Nr. 141.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

von allen guten Christen“ erscheinen mit voller Begleitung, die epistolischen Sprüche dagegen mit denen auch hier die Baßstimme sich hören läßt, trägt diese nur zu der Orgel vor.

Von den Abendmahlsgesängen, die diesem Werke sich anschließen, sind deren zwei liebhaft behandelt; diese haben 5stimmige Instrumentalvorspiele, und Schlusssätze, bei denen die Begleitung sich dem Gesange anschließt. Die sechs Begräbnißgesänge sind vierstimmige Lieder, ohne Begleitung, oder einleitende Ritornelle. An denen unter diesen allen, die in dreitheiligem Takte gesetzt sind, wären etwa die nachdrücklich eingeführten erweiterten Rhythmen auszuzeichnen, im Übrigen unterscheiden sie sich nicht erheblich von gleichartigen Sätzen der Zeitgenossen des Meisters. Die Hochzeitstücke und die übrigen Abendmahlsgesänge sind concertartig gesetzt.

Endlich habe ich noch des spätesten Werkes von Briegel zu gedenken, das zu meiner Anschauung gelangt ist, seiner zu Gießen bei Heinrich Müller um 1692 erschienenen „Sieben Bußpsalmen des Königs und Propheten David, nebst etlichen Bußgesprächen, in Concerten von 7 Stimmen (4 Singstimmen, zwei Violon und Violon nebst Generalbaß) ausgefertigt 1c.“ die von Darmstadt aus, am Tage Ludovici 1691, dem Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen gewidmet sind. Über die Psalmen selbst ist nichts zu bemerken, die Art ihrer Behandlung deutet schon der Titel des Werkes an. Unter den sechs Bußgesprächen zeichnen aber das erste (Nr. 8) und das letzte (Nr. 13) sich aus vor den andern, in denen meist Rede und Gegenrede des Sünders und des Herrn in Schriftsprüchen und geistlichen Liedern einander entgegengesetzt werden.

Das erste enthält in zehn Strophen (nach dem Maasse der Lieder: „Alle Menschen müssen sterben 1c. Du, o schönes Weltgebäude 1c.“) ein Gespräch des verlorenen Sohnes und seines Vaters. Die Reden des letzten trägt eine Baßstimme vor, die des ersten ein Alt. Nach einer kurzen dreistimmigen Instrumentaleinleitung hebt der Vater an, die Verirrung des Sohnes bejammern, recitativisch, zu gehaltenen Tönen der Geigen, einer bloß harmonischen Begleitung; dann tritt der Sohn ein, nach Art einer Ballade sein Unglück erzählend, seine Schuld beklagend, in drei Strophen, deren liebhafte Weise nur durch die (begeisterte) Grundstimme begleitet und durch ein Nachspiel unterbrochen wird. Der Vater, im Geiste den Sohn erblickend, ermahnt ihn, zu bereuen, Gottes Gnade zu vertrauen, nunmehr auch in Form einer (unbegleiteten) Arie mit Zwischen- und Nachspiel; der Sohn entschließt sich dazu in zwei folgenden, unbegleiteten Strophen gleichen Baues, jedoch einer von der vorangehenden abweichenden Melodie. Nun erblickt der Vater mit leiblichem Auge den Sohn; nach einer kurzen Einleitung kehrt ein recitativischer, begleiteter Satz wieder, nach Art des beginnenden:

Kommt nicht da mein Sohn gegangen?  
Ja, mich jammerts, ich will hin  
Denn es bricht mein Herz und Sinn  
Daß ich ihn mit Lieb umfange 1c.

Aus dem Recitativischen entwickelt sich mit der 4ten Zeile das Arienhafte, wie die innere Bewegung wächst; die Steigerung ist in dem Aufstreben des Gesanges, der ihm nachtönenden Begleitung, wohl ausgedrückt. Die Buße des Sohnes, die Vergebung des Vaters schließen das Gespräch, und nun läßt ein 4stimmiger liebhafter Chorgesang sich hören — der Gesang der Himmlischen die über die Umkehr des Sünders sich freuen:

Jauchzet, alle Himmelskinder,  
Rühmet, preiset alle Zeit  
Gottes große Gütekeit ꝛc.

Nach 4 Strophen, jede durch ein längeres Nachspiel unterbrochen, beschließt ein „Morale“, eine Anekdote des dem Hörer Vorübergeführten, das Ganze. Sie ist bis auf wenige nachahmende Stellen ebenfalls liebhaft gehalten, in drei, durch ein Nachspiel hinter einer jeden geschlossenen Strophen:

Ist mein Gott also gefinnet,  
wie unselig sind dann die,  
deren hartes Herze nie  
seine Gnade liebgewinnet,  
sondern lebt in Sünden fort,  
glaubt nicht Gott noch seinem Wort ꝛc.

Hier haben wir eine, der dramatischen Form sich nähernde Darstellung eines evangelischen Gleichnisses, der dann Himmel und Erde, in Freude und Preis, in Betrachtung und Aneignung des Vorgegangnen, sich gesellen. Das reine Schriftwort, eben wie die Kirchenweise, sind dabei ganz ausgeschlossen, wenn auch das Ganze aus der Schrift geschöpft ist, und die Liedform als das Vorwaltende erscheint. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten unserer Gesänge, der die Aufschrift führt: Vom Falle Davids. Er stellt ein Gespräch des Propheten Nathan mit dem Könige Israels dar, nachdem dieser dem Urias sein Weib Bathseba geraubt, und ihn selber hinterlistig dem Tode geweiht hatte. Nach einer 3stimmigen Instrumentaleinleitung, in der wir die melodischen Hauptformen des folgenden Liedes erkennen, beginnt der Prophet in drei Strophen, balladenartig, seine Erzählung von dem Armen und seinem Schicksal, das ihm der Reiche für seine Tafel raubte. Der Gesang des Propheten ist durchweg nur von der bezifferten Grundstimme begleitet, die Gegenrede des Königs von drei Geigeninstrumenten. Auf die Frage womit das vorangehende Lied schließt:

Nun sag' Herr König, sage  
Was wirkt solche Klage?

entbrennt des Königs Zorn: er erwidert: So wahr der Herr lebet, der Mann ist ein Kind des Todes der das gethan hat

Er ist des Todes Kind der solches hat verbrochen,  
Es kann nicht ungerochen hingehen solche Sünd;  
Dazu von seinen Schätzen soll vierfach er's ersehen!

Wir sehen, die Rede beginnt mit den Worten der Schrift nach II. Samuelis 5, und geht dann über in eine liebhafte Strophe; ihre Betonung schließt sich dem genau an, sie ist zuerst singend gesprochen, und steigert sich mit Eintritt der gereimten Zeilen zum Gesange. In ähnlicher Art geht es nun fort durch Rede und Gegenrede; immer zuerst erscheint das Schriftwort, dann die gebundene Rede, das Recitativische, dann das Arienhafte. Der Buße David's, die auf die strenge Vorhaltung Nathans folgt, ist der 5te Vers des 51sten Psalms eingeschaltet, erst nach ihm erscheinen wieder die gereimten Zeilen. Die Reue des königl. Sängers hat des Herren Zorn gestillt, der Prophet kündigt ihm die Vergebung an:

Der Herr hat deine Sünd' und Frevel weggenommen,  
Weil er wie bei den Frommen an dir die Buße findt;  
Und du wirst auch nicht sterben noch ewiglich verderben.

Auch hier erscheint nun die Neuanwendung in einem 4stimmigen Chore über zwei Liedstrophen, deren erste wir folgen lassen:

Gleich die Gelegenheit so nur zur Sünde führet,  
und eh mans recht gespüret bringt großes Herzeleid;  
wie David durch das Sehen nach Bathseba geschehen 2c.

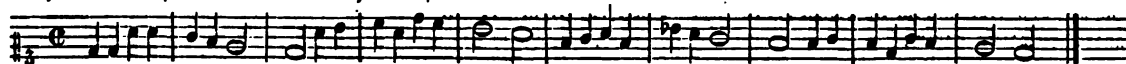
Ein dreistimmiges Vorspiel eröffnet diesen Chor: er beruht auf einer einfachen Melodie als Grundlage einer breiteren Ausführung, in welcher Nachahmungen der einzelnen Stimmen unter sich, mit vollem vierstimmigen Gesange wechseln; beides durch ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente unterbrochen, und im Laufe des Ganzen zuweilen, in dessen letzter Hälfte, nach jenem Zwischenspiele, stetig von den Instrumenten begleitet. Ein Nachspiel erscheint hier nicht. Wir sehen hier einen Vorgang aus den Geschichten des alten Bundes in seiner letzten Entwicklung uns gesprächsweise vorgeführt; eben wie in unserem ersten Beispiele in einer Reihe liebhafter Gesänge, nur daß hier das Schriftwort nicht, wie dort, abgeschlossen ist, vielmehr den Kern bildet um den die einander antwortenden Strophen sich reihen. Diese sind aber von jenem durch die Behandlung bestimmt unterschieden; bei ihnen tritt die Liedform, bei jenem der redevhafte Gesang, das gesungene Sprechen hervor. Doch ist im Ganzen die Liedform das Vorwaltende, nur nicht im Sinne des Gemeinegesanges, sondern des Kunstgesanges; dieser macht, wie Anfangs in den Sätzen für einzelne Stimmen, so im Schlußchore sich überall geltend, wie es denn auch bei der gewählten Form der Darstellung nicht wohl anders seyn konnte.

Man möchte glauben, wir hätten mit diesen Auseinandersetzungen ein ganz fremdes Gebiet betreten, und von dem eigentlichen Gegenstande unserer Darstellung uns völlig entfernt. Bei näherer Prüfung ist diese Entfernung jedoch nur eine scheinbare. Nöher schon ist in diesen Blättern gesagt, allein es sei hier wiederholt: der Kunstgesang ist, seit dem 17ten Jahrhunderte zumahl, von dem bedeutendsten Einflusse auf den Gemeinegesang gewesen. Er war in der evangelischen Kirche eine Zeitlang nur fortgeübt worden im Sinne der alten Kirche, bis er gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts aus dem neuen kirchl. Gemeinegesange in eigenthümlicher Gestalt hervorblühte; er war, durch italienische Einflüsse umgestaltet, diesem dann wiederum selbständig gegenübergetreten, hatte aber doch stets, auf eine und die andere Weise, eine Beziehung zu ihm festgehalten, wie zumahl Hammerschmidt's, Ahles, und die eben betrachteten Werke Briegels uns erkennen ließen. Nun war aber der allgemeine Kirchengesang, als ein frisch Fortwachsendes, sich Ausbreitendes, nicht wie zuvor, in den Händen des Volks, der Gemeinde, geblieben, er war in die der kunstmäßig gebildeten Meister übergegangen, die allgemach dem Altern, aus der Mitte des Volkes Hervorgegangenen, nicht mehr, gleich ihren Vorgängern, mit der Ehrfurcht und Bewunderung gegenüber traten, die den unmittelbaren Erzeugnissen einer begeisterten Zeit gebühren, sondern mit dem Blicke des sondernden, meisternden Kunstrichters, der, in bestimmter Richtung selbst schaffend für kirchliche Zwecke, Alles dafür Vorhandene seiner Überzeugung dienstbar zu machen, es hineinzubilden strebt in die von ihm gewählte Form, die ihm als die einzig wahre gilt. Wollen wir also Einsicht gewinnen in die eigenthümliche Gestaltung des kirchl. Gemeinegesanges jener Tage, und in die Gründe seiner ferneren Entwicklung, so ist es unerläßlich, die besondere

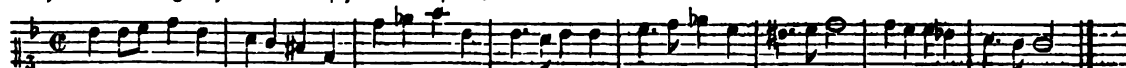
künstlerische Richtung der Meister kennen zu lernen, in deren Hände er gegeben war. Zu diesen Meistern gehörte auch Briegel, den wir nunmehr auf das Gebiet begleiten, das uns in diesen Blättern vorzugsweise beschäftigt.

Um 1687, fünf Jahre vor Herausgabe des eben besprochenen Werkes, erschien zu Darmstadt, bei dem dortigen fürstlichen Buchdrucker Heinrich Müller, unter dem Titel: „Das große Cantional oder Kirchengesangbuch“ eine für die dortigen Lande bestimmte Sammlung geistlicher Lieder und Melodien, von der wir ausführlicher berichten werden, wenn wir über die kirchlichen Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts Rechenschaft geben. Der Verleger und Herausgeber, Briegels Eidam, sagt uns in der Vorrede, daß dieser sein Schwäher die Melodien revidirt, und zu den noch unbekannten neuen Liedern Melodien componirt habe. Diese letzten sind leicht zu erkennen, der Herausgeber hat sie mit Namenszeichen Jenes W. C. B. versehen. Es sind ihrer zwölf, von denen sieben örtliche Geltung erhalten haben, wie wir sehen werden. In ihrem Baue gleichen sie den arienhaften Weisen, womit Briegel die einzelnen Stücke seiner Kirchenjahrgänge einzuleiten, noch häufiger sie zu beschließen pflegt; Weisen, die er dort auch solchen Liedern anpaßt, welche bereits Melodien von allgemein kirchlicher Geltung haben. Ja, sie deuten selbst auf diejenigen hin, die er für die Lieder seiner eben betrachteten Bußgespräche erfand. Wie nun die Lieder des Darmstädter Cantionals, denen diese neuen Weisen sich gesellen, bis auf wenige, nicht von einem frischen, tapfern, sondern mehr einem gedrückten Geiste zeugen, so tragen auch ihre Melodien ein ähnliches Gepräge. Die weiche Tonart ist bei ihnen die unbedingt vorherrschende, unter zwölfen gehören ihrer zehn derselben an. Eben so der gerade Takt; nur zwei zeigen dreitheiligen; Gegenüberstehen des einen und des andern kommt nirgend vor, und rhythmischen Wechsel, den wir bei keiner von dieser Weisen antreffen, würden wir auch kaum bei ihnen erwartet haben. Nehmen wir einige Schlusssätze aus, die im Sinne des Phrygischen gefaßt werden könnten, so mangelt jeder Anklang kirchlicher Tonart. In der Stadt für welche sie ursprünglich erfunden wurden, war nach ein und vierzig Jahren nur eine derselben, zufolge Graupners neuvermehrtem Darmstädter Choralbuche (1728), noch im Gebrauche, die zu dem Liede: „Frau auf Gott in allen Sachen.“\*) Beliebter scheinen sie in dem benachbarten Frankfurt gewesen zu seyn; zehn Jahre später, um 1738 (zufolge Königs harmonischem Liederschatze), lebten in den evangelischen Kirchen daselbst, außer der Melodie des eben erwähnten Liedes, auch die von noch sechs andern fort: „Sollt es gleich bisweilen scheinen — Kommt du, kommt du, Licht der Heiden — Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit — Ach wie elend ist unsre Zeit — Welt hinweg, ich bin dein müde — So wünsch ich nun ein' gute Nacht ic.“\*\*) In Gotha,

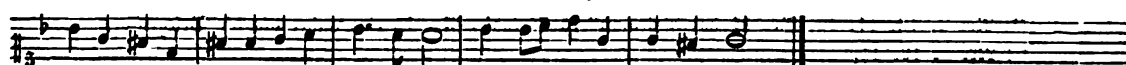
\*) Frau' auf Gott in allen Sachen u. s. w.



\*\*) Sollt es gleich bisweilen scheinen u. s. w.



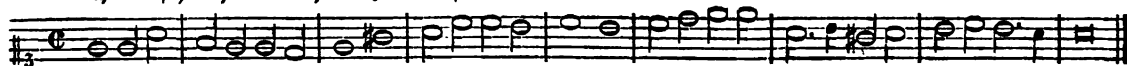
Kommt du, kommt du, Licht der Heiden u. s. w.



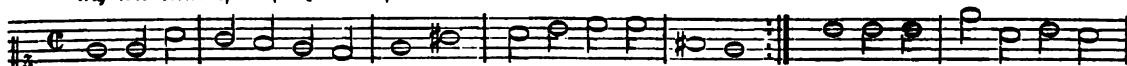


dem früheren Schauplaze von Briegels Thätigkeit, ist keine dieser Melodien heimisch geworden; das um 1715 von Witt dort herausgegebene Cantional enthält zwar sieben von ihren Liedern, giebt aber zu fünf derselben neue Weisen, bei zweien verweist es auf ältere.\*) Freilingshausens Gesangbuch (1741) enthält zwar vier von den Liedern für welche Briegel Melodien sang\*\*), für die Hälfte derselben aber gar keine Weisen, für die andern nicht Briegels; das Raumburger Gesangbuch (1736) verweist bei dreien jener Lieder welche es giebt auf ältere Singweisen\*\*\*), ein viertes giebt es ohne weitere Angabe

Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit u. s. w.



Ach wie elend ist unsre Zeit u. s. w.



Welt hinweg, ich bin dein müde.



So wünsch' ich nun ein' gute Nacht u. s. w.



\*) Nr. des Cantionals.

- |  |  |
|--|--|
| 1) (767) Ephraim was soll ich machen.                | Gleiche Melodie in Königs Lieberschag.               |
| 2) = (751) Sollt es gleich bisweilen scheinen        | S. 366. Nr. 9.                                       |
| 3) = (748) Trau auf Gott in allen Sachen             | S. 366. (eben diese in Graupners Choralbuch S. 126.) |
| 4) = (738) Mein schönster und liebster Freund        |  |
| 5) = (613) Kommst du, kommst du Licht der Heiden     | S. 5.  |
| 6) = (572) O Jesu wie so lang'                       |  |
| 7) = (564) Mein junges Leben hat ein End'            |  |
| 8) = (554) Eitelkeit, Eitelkeit, vieler Verderben u. |  |
| 9) = (541) Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit       | S. 407. Nr. 2.                                       |
| 10) = (532) Ach wie elend ist unsre Zeit             | S. 394. = 1.   |
| 11) = (527) Welt ade, ich bin dein müde              | S. 417. = 3.   |
| 12) = (525) So wünsch' ich nun ein' gute Nacht       | S. 441. = 3.   |
- In Witts Gotha'schem Cantional (1715) fehlen: Nr. 1. 4. 6. 7. 8.  
andere Melodien haben: = 2. 3. 9. 11. 12.  
auf ältere sind verwiesen: Nr. 5. [Ach was soll ich Sünder machen]  
10. [Wo Gott der Herr nicht bei uns hält]
- In Graupners Choralbuch (1728) fehlen: Nr. 4. 11.  
andere Weisen haben: = 2. 6. 7. 8. 9.  
auf ältere sind verwiesen: Nr. 1. [Alle Menschen müssen sterben]  
5. [Ach was soll ich Sünder u.]  
10. [Wo Gott der Herr nicht bei uns hält]  
12. [O Gott wie ist doch die Natur]

\*\*) Nr. 2. 10. 11. 12. Nr. 11 hat Rosenmüllers Melodie, Nr. 12 eine andre als die Briegelsche.

\*\*) Nr. 2. 10. 11.

in welchem Tone es zu singen sei, womit wohl nur auf die bekannte ältere Weise eines Liebes von gleichem Anfange wirdedeutet worden seyn. \*) Briegel ist demnach nicht den fruchtbaren geistlichen Sängern gleichzustellen, deren Töne sofort, allgemein, dauernd, in den Gemüthern wiederklängen; allein er hat doch Anklang, wenn auch nur örtlich, gefunden, und dadurch, daß er die älteren Singweisen des von ihm übersehenen Melodienbuches, wie wir bei dessen näherer Betrachtung finden werden, dem von ihm selber Geschaffenen gleichförmig umzubilden strebte, eine allgemeinere, wenn auch nur mittelbare Einwirkung auf den kirchlichen Gemeinegesang geübt. Ja, wäre er selber dabei nicht der wirklich Umbildende gewesen, hätte er nur die Veränderungen welche die älteren Singweisen ohne sein eigenes Zuthun bereits allgemach erfahren, bestimmter ausgesprochen und festgehalten, wir müßten dennoch ein Gleiches von ihm zugestehen. Durch das von ihm selbst Geschaffene hatte er mittelbar hingewirkt auf diese in gleichem Sinne damit erfolgten Umgestaltungen; durch die Bestätigung und Billigung die er in einer dem kirchlichen Gebrauche bestimmten Sammlung ihnen ertheilte, hat er sich zu den Grundsätzen bekannt, nach denen sie erfolgten.

Wie merkwürdig hatte, hundert Jahre fast nach Eccard, das Verhältniß des allgemeinen Kirchengesanges zu dem Kunstgesange sich umgestaltet! Eccard lehnt als Seher sich treu an die Weisen des allgemeinen Kirchengesanges, wie er sie an dem Orte seiner Thätigkeit vorgefunden hat; als Sänger wird ihre Grundform ihm der Lebenskeim aus dem sein Festlied hervorstach, ein Kunstgesang in neuem, wahrhaft evangelischem Sinne. Er ruht nothwendig auf dieser Form, ohne doch von jenen Weisen, einem in ihr bereits Ausgebildeten, zu borgen, sie als Veranlassung für neue Bildungen auszubenten. Bis auf Briegel haben nun die Tonmeister der evangelischen Kirche, lebhaft berührt durch italienische Einflüsse, sich Vorbildern zugewendet, die theils überall nicht auf kirchlichem Gebiete heimisch sind, theils doch mit der Gestalt des Cultus der alten Kirche wesentlich zusammenhängen. Es gehen neue Formen hervor, die in größeren Verhältnissen, in besonders abgegrenzten Bestandtheilen und deren gegenseitiger Beziehung, wohl an die Glieder der Liedstrophe erinnern, und so, auch wo sie an Sprüche in ungebundener Rede sich knüpfen, doch in entfernter Weise auf die Liedform hindeuten; oder es werden, in dem Bewußtseyn, daß für den Kunstgesang ein Zusammenhang mit dem allgemeinen Kirchengesange nothwendig bestehen müsse, die Kirchenweisen als Gegensätze, mehr oder minder bedeutsam, herangezogen, oder auch als Veranlassung für die Anwendung der neu gebildeten Gehart, als Stoff zur Entwicklung der üppigen Verbrämungskunst leistungsfähiger Sänger. Reime für neue, selbständig aus ihnen hervorstachende Bildungen sind sie nicht länger; sie treten ein, in den Kreis solcher Formen die eines anderen Ursprunges sind, einer verschiedenen Entwicklung angehören; sie werden wesentlich berührt von dem besonderen Lebensstriebe, der diese erzeugte; in fremdem Sinn aus- und umgestaltet, sind sie weder mehr unantastbar, noch unangetastet geblieben, wie um die Zeit des älteren Meisters. Das neue Verhältniß, das um die Zeiten Michaels Pratorius sich anzubahnen begann, erscheint in Briegels als völlig festgestellt, und durch die That bestimmt ausgesprochen; darin ruht die Bedeutung dieses jüngeren Meisters auch für die Geschichte des kirchlichen Gemeinegesanges.

---

\*) Nr. 12.

Die kirchlichen Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts, sofern sie zugleich gemischte Sammlungen von Consägen mehrer Meister jenes Zeitraums sind, werden uns Gelegenheit geben, auch derer unter ihnen zu gedenken, denen wir hier nicht eine besondere Stelle angewiesen haben, weil nicht gleich erhebliche Betrachtungen, wie bei den hier besprochenen, an sie zu knüpfen sind. Wir schließen daher mit Briegel, der uns bis über die Grenze des Jahrhunderts bereits hinausführte, diesen Abschnitt, um uns zu einem Kreise kirchlicher Sänger zu wenden, der, wie in der Preussischen Conschule mehrer Dichter um einige hervorragende Tonkünstler sich scharten, um den fruchtbarsten Dichter jener Zeit sich reihet, und daher in entgegengesetztem Sinne unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

## Dritter Abschnitt.

### Der Ristsche Sängerkreis.

Es sind zwölf namhafte Consäger des siebzehnten Jahrhunderts, die sich um den fruchtbarsten geistlichen Dichter dieses Zeitraumes, Johann Rist, scharen, und seine in mannichfachen Richtungen gedichteten zahlreichen Lieder, wie sie in den elf Sammlungen enthalten sind, die wir bald näher betrachten werden, durch ihre Melodien geschmückt haben. Zwar unternahmen sie es nicht freiwillig, aus eigener Wahl, sondern auf des Dichters ausdrückliche Aufforderung; doch fanden sie meist durch sein Ansinnen sich hochgeehrt, und widmeten ihm bereitwillig ihre Dienste. An seine Dichtungen glaubten sie mit ihren Weisen lange nicht hinanzureichen, hielten aber diesen im Vereine mit jenen die Unsterblichkeit um so gewisser versichert.

Wir wollen uns nun hier mit ihnen als seinen Sängern beschäftigen, und als Urhebern mehrer Melodien, die zu kirchlichem Ansehen gelangt, meist noch unter uns fortleben. Dabei werden wir zwar im Allgemeinen uns nach der Zeitfolge des Erscheinens der Werke des Dichters richten, zu denen sie ihre Weisen sangen, jedoch in sofern auch wieder von derselben abweichen, als wir, um unnöthiges Abspringen zu vermeiden, jeden dieser Sänger im Zusammenhange zu besprechen gedenken, also mit Beziehung auf ihn dem frühesten Werke Rists, als dessen Begleiter wir ihn finden, unmittelbar das nächstfolgende anreihen, wo wir ihm wieder als solchem begegnen, wenn auch frühere Werke denen sich andere Tonmeister gesellten, demselben vorangegangen seyn sollten.

Ehe wir nun zu diesen Meistern uns wenden, schicken wir einen kurzen Bericht voran über die Lebensverhältnisse des Dichters, dem sie mit ihrer Gabe dienten. Er darf um so gedrängter seyn, als wir diesen im Verlaufe unserer Darstellung noch oft werden redend einzuführen haben, sein Streben und seine Sinnesart also durch ihn selber sich uns offenbaren werden.

Johann Rist wurde am 8ten März 1607 in der holsteinischen Grafschaft Pinneberg geboren, wo sein Vater Prediger war. Er rühmt sich der Nähe seines Geburtsortes und Hamburgs, daß er für sein Vaterland halte. „Der großen Stadt Hamburg (sagt er in der Aufschrift seiner Sabbathischen Seelenlust an Bürgermeister und Rath daselbst) bin ich so nahe geboren, daß man an dem Orte, woselbst ich auf die Welt kommen, schier alle Stunden der Hamburger Glocken zu Tag und

Nacht schlagen hören, ja, an den guldnen Zeigern der Thürme beiläufig die Tageszeit, oder, wie viel die Uhr sey, zur Zeit hellen Wetters kann sehen“, was manchem dort Gebornen oder etliche Meilen vor den Thoren Mitgefessenen nicht widerfahren könne. Seine erste Bildung empfing er auf dem Hamburger Gymnasium, später dem zu Bremen; in seinen frühern Jahren bereits zeichnete er sich aus durch dramatische Dichtungen, die zu Hamburg aufgeführt wurden. Von seinen Eltern schon im Mutterleibe der Gottesgelahrtheit bestimmt, lag er dieser auf der Leipziger Hochschule ob, erwarb aber auch in der Mathematik, Chemie, Arzneikunde, gute Kenntnisse. Acht und zwanzig Jahr alt, im Jahre 1635, wurde er als Prediger zu Wedel an der Elbe berufen, wo er bis an sein Lebensende blieb. Mancherlei Ehren häuften sich dort auf sein Haupt. Er wurde zum kaiserlichen Pfalzgrafen ernannt, mit der Dichterkrone geschmückt; sein Aufenthaltsort gewann fast das Ansehen eines Parnasses von Niedersachsen, wohin man wanderte, den neuen Apoll zu sehen, als den er sich mit regem Selbstbewußtseyn fühlte. Der Herzog von Mecklenburg ernannte ihn zu seinem Kirchenrathe; die fruchtbringende Gesellschaft nahm ihn unter dem als Dichter von ihm wohlverdienten Namen des Rüstigen auf; er selber stiftete als Pflanzschule für diesen Verein den Elb-Schwanenorden. Am 31sten August 1667, sechzig Jahr alt, schied er aus dem Leben, ein vielfach Besungener, ein rüstig Befingender.

Als das früheste seiner Werke auf dem Gebiete des geistlichen Liederengesanges nennt er selber\*) seine himmlischen Lieder. Sie erschienen, funfzig an der Zahl, in fünf einzelnen Zehn bei den Sternen zu Lüneburg in den Jahren 1641 und 1642; ein jedes Zehn von einer eignen Widmung an einen Gönner des Dichters, einer besonderen Vorrede, und drei bis neun Lobgedichten begleitet. Vor den vier letzten Zehn erscheint noch Philipp von Zesen — M. Philipp Caesius von Fürstenaue — als ein Weihrauchstreuender, bei seinem ersten Auftreten sogleich des Dichters Namen „Joannes Rist“ durch Buchstabenwechsel in „Es rinnt ja so“ verkehrend, und daraus des Gefeierten Lob herleitend, aus dessen Feder

es rinnt so schön,  
erfrischt Herz und Muth, und giebt ein solch Getön,  
Daß voll von Lieblichkeit, wie, wenn die Bäche wallen  
Durch Sand und Steine durch, es lieblich pflegt zu schallen  
und sonderlich bei Nacht ic.

Wenige Jahre nacher trennte Beide der bitterste Haß, den, offner und verstellter, Rist in den meisten seiner Vorworte an den Tag legt. Später faßte der Dichter diese Erstlinge seiner geistlichen Muse in ein einziges Buch zusammen; so erschienen sie 1650, 1654, 1658, bei den frühern Verlegern. Wir finden hier Festlieder, Buß- und Bettlieder, Morgen- und Abendlieder, Lobgesänge, und Lieder von Personen des alten Testaments bis auf den Priester Zacharias, den Vater Johannes des Täufers, unter dem gemeinsamen Titel vereinigt: „Johann Risten Himmlische Lieder, mit sehr lieblichen und anmuthigen von dem fürtrefflichen und weitberühmten Herrn **Johann Schop**, der löblichen Stadt Hamburg Capellmeistern, wohlgelegten Melodieen. Nunmehr aufs neue wiederum übersehen, in eine

\*) In der Vorrede zu seinen Katechismusandachten.  
v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

ganz neue und richtigere Ordnung gebracht, an vielen Orten verbessert, und mit einem nützlichen Blattweiser beschloffen.“ Die Bildnisse des Dichters wie des Sängers sind dieser Ausgabe beigelegt, welche zu „Lüneburg, gedruckt und verlegt durch Johann und Heinrich, Gebrüdern, die Sterne“ erschien. Johann Schop also war der erste Tonkünstler den Rist sich gesellte, und der dann noch ein zweites Mal auf sein Gesuch sich ihm angeschlossen. Mit diesem beginnen wir demnach die Betrachtung des Sängerkreises unseres Dichters.

Sehr dürftig sind die Nachrichten die wir über ihn besitzen, sie beschränken sich lediglich auf die Erzählung seiner Werke, und einige einzelne Züge aus seinem Leben. Weder sein Geburtsjahr ist uns genannt, noch Namen und Stand seiner Eltern, über seine früheren Verhältnisse wissen wir nichts, selbst sein Todesjahr ist uns nicht berichtet. Wo seiner erwähnt wird, erscheint er immer in Hamburg; in der Vorrede des ersten Zehn der himmlischen Lieder nennt ihn Rist schon „der löblichen Stadt Hamburg wohlbestallten Capellmeister“, und rechtfertigt diesen Titel, den er ihm sodann auch auf den Titelblättern des 2ten und 3ten Zehn beilegt, in der Vorrede des ersten dieser beiden mit Eifer gegen diejenigen, die ihm denselben streitig machen wollten; doch haben diese entweder ihren Widerspruch siegreich durchgeführt, oder Schop selbst hat eine solche Benennung, als einen Zankapfel, abgelehnt, denn in den beiden letzten Zehn wird sie ihm nicht ferner beigelegt, und Mattheson der seiner bei dem Jahre 1654\*) in seiner Ehrenpforte gedenkt, nennt ihn nur Rathsmusikanten zu Hamburg. Um eben diese Zeit ungefähr wird Georg Neumark ihn „den weltbekannten Geigenkünstler“ daselbst in der Besper gehört haben, zugleich mit „dem weitberühmten Organisten, Heinrich Scheidemann“, wovon er in der 3ten Abtheilung seines fortgepflanzten poetisch musikalischen Lustwaldes singt. Durch das Orgelspiel des letzten im Geiste entzückt, der „mit seinem schönen Pfeifenwerke sein Herz beuge, dessen schöner Ton durch alle Sinnen bringe“ gedenkt er dann auch jenes ersten rühmlichst

der mit einer sanften Geigen

das gekünstelt' Orgelspiel noch beliebter machen kann.

Wahrscheinlich also war Schop in Hamburg geboren, und während seines ganzen Lebens heimisch und thätig daselbst. Dort scheint ihn auch Rist öfter gehört, und dadurch ein Verhältniß mit ihm angeknüpft zu haben. Sein Geigenspiel erwarb ihm allgemeine Gunst, auch unter Fürsten, die ihn gern in ihren Diensten gehabt hätten. So erzählt Mattheson, wenn Christian der Vierte in die Nähe Hamburgs gekommen sei, hätten Jacob Pratorius — dortiger Organist — und Johann Schop stets zu ihm heraus gemußt;\*\*) jener scheint in der That die Geschicklichkeit besessen zu haben, dem Geigenspiele Schop's durch sanfte begleitende Orgeltöne einen besondern Reiz zu geben. „Seine Majestät, (fährt Mattheson dann fort) hätten sie gern nach Kopenhagen gehabt; sie bedankten sich aber, und dachten: Wenn ein Bürgermeister in Hamburg stirbt, darf die Musik kein Trauerjahr halten.“ Auch eines Sohnes unseres Schop, Albert, Hoforganisten zu Güstrow, geschieht Erwähnung. Sein Vater hätte diesen gern in seiner Nähe gehabt, und bei dem Tode des Organisten Ulrich Cernik an der Jacobskirche zu Hamburg (1654) bot sich dazu eine Gelegenheit dar. Albert Schop trat daher mit drei andern, unter denen sich auch Matthias Beckmann befand, der diese Stelle nachher wirklich erhielt, als Mitbewerber auf. Dem Vater wäre nicht allein der

\*) S. 397.

\*\*) Eben da S. 329.

Sohn, sondern auch der Orgelspieler, der sein Geigenspiel durch kindlich sorgsam ihm angeschlossene Begleitung wohl geltend zu machen verstand, als Genosse lieber gewesen, als der fremde, thüringische Künstler; ihm mag man es verzeihen daß er eine List erfann, diesen zu beseitigen; nicht aber dem Kampfrichter — denn dieses war Schop auch, nebst noch 4 Andern, die uns später wieder begegnen werden. Auch scheiterte diese pflichtwidrige, unredliche Behandlung an Weckmanns Besonnenheit und Aufmerksamkeit. Schop legte ihm, erzählt Mattheson „eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellt war, daß Schop mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Takt überhüpfte. Dieser aber merkte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne, und rief Schopen zu: der Herr verfehlt einen Takt! Schop wurde selbst hierüber bestürzt und beschämt, zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder ansingen, und es vollführten.“\*)

Betrachten wir Schops Werke, wie Gerber (A. II. S. 446) sie uns unter 7 Nummern nach Möllers *Cimbria litterata* anführt, so finden wir ihn in seinen „Paduanen, Gaillardien, Mémoranden“, in 2 Theilen 1640 zu Hamburg erschienen, und „30 Concerten zu 1, 2, 3, 4 und 9 Stimmen“, eben da 1644 herausgegeben, ganz im Sinne gleichzeitiger Tonkünstler thätig; 4 andere Werke zeigen ihn nur als Sänger einfacher Melodien zu Liedern beliebter Dichter. Seine Freundschaft und Bewunderung für Rist, als dessen Genossen bei 2 Liederansammlungen wir ihn bald näher werden kennen lernen, hat ihn jedoch nicht abgehalten, auch dessen gehäßigem Gegner, Philipp von Zesen, sich anzuschließen; zu dessen „dichterischen Jugend und Liebesflammen“ und seiner „geistlichen Wollust Salomonis“ hat er (nach Möller) Melodien gesungen, eben so wie zu Jacob Schwiegers „flüchtigen Felbrosen“; die Jahre der Herausgabe derselben sind uns nicht angezeigt.

Dies ist alles, was von Schops Lebensumständen und seiner künstlerischen Thätigkeit uns berichtet ist, außer demjenigen was wir noch aus Rists Vorreden zu den beiden Liederansammlungen die er mit seinen Singweisen schmückte, ergänzend beibringen werden. Gleich das Vorwort zu der Ausgabe der himmlischen Lieder vom Jahre 1652 beschäftigt sich mit unserem Meister. Seit dem frühesten Erscheinen dieser seiner ersten Sammlung geistlicher Lieder war Rist schon mit 3 anderen Werken ähnlicher Art hervorgetreten: mit Liedern über Christi Leidensweg und seine Kreuzigung (1648), dem „sonderbaren Buche“ neuer himmlischer Lieder, und der Sabbathischen Seelenlust, 1651. Gönner und Freunde waren ihn angegangen, seine geistlichen Lieder auf bekannte in den Evangelischen Kirchen gebräuchliche Melodien zu richten, „damit sich auch diejenigen welche der Singkunst unersfahren, solcher Lieder desto besser bedienen könnten.“ Er hatte diesem Verlangen gewillfahrt, und man hatte ihm zu erkennen gegeben, daß er Vielen damit „einen sonders angenehmen Gefallen erzeigt habe.“ Nun wurde ihm aber auch „von Verlegern und anderen fürnehmen Leuten“ angemuthet, ein Gleiches mit den Liedern seiner ersten Sammlung zu thun; und weshalb er diesem Wunsche nicht nachgekommen sei, darüber spricht er sich in der Vorrede der erwähnten späteren Auflage aus. Er gedenkt zunächst der aus einer solchen Anforderung nothwendig hervorgehenden Umarbeitung der Lieder, ihrer äußeren Form nach, und der Schwierigkeit dieses Unternehmens; dann wendet er sich zu deren neuen Melodien. „Fürs Andere (sagt er), so hat man auch darum unterlassen diese Lieder zu ändern, und

\*) S. 397.

auf solche Melodien, deren wir uns in den evangelischen Kirchen gebrauchen, zu richten, weil diese gegenwärtigen Weisen nunmehr durch ganz Deutschland dermaßen bekannt sind, daß sie auch von denen, welche der Musik nicht eben kundig, ja, sogar von Weibespersonen, Kindern, Knechten und Mägden gar fein gesungen werden, maßen ich es selber mehrmalen unbekannterweise angehöret, und mich höchlich habe verwundert, wie doch solche Leutlein, welche des künstlichen Singens ganz unwissend, gleichwohl solche, theils schwere Melodien haben fassen oder behalten können. Ich will hier nicht sagen, wie von diesen Liedern schon viele in etlichen unserer Kirchen sind eingeführet, woselbst sie von ganzen Gemeinen einmüthig werden gesungen; welches, wenn man mehrerwähnte Lieder um unserer gewöhnlichen und bekannten Melodien willen geändert hätte, hiedurch ganz und gar wäre aufgehoben, und unser fürnehmster Zweck, welcher bloß und allein dieser ist, daß des heiligen göttlichen Namens Ehre befördert, und das Christenthum mit den Menschenkindern möglichstermaßen werde fortgepflanzt, erbauet und gebessert, merklich würde verhindert werden.

Drittens, so muß auch ein Jedweder, der die Singekunst aus dem Grunde verstehet, nebenst mir aufrichtig bekennen, daß es immer Jammer und Schade wäre, wenn man diese herrliche und süßklingende Melodien des fürtrefflichen und weltberühmten Herrn Johann Schop sollte zurücksetzen, und an ihrer Stelle andere einführen. Es sind ja dieses großen Künstlers sehr wohlgefehte Weisen bei Gelehrten und Ungelehrten durch unser ganzes Deutschland dermaßen lieb und angenehm, daß es das größte Unrecht, ja, eine scheltenswerthe Unbilligkeit wäre, wenn man dieselben von diesen Liedern hinwegthun, und unsere teutschen Landsleute einer solchen herrlichen Arbeit sollte berauben. — Meinetheils muß ich aufrichtig bekennen, daß diese des hocherfahrenen Künstlers, Herrn Schop, über-  
treffliche Melodien, wenn ich sie auf Orgeln, Lauten, Geigen, oder anderen Instrumenten mag spielen, und den Text beweglichst darin singen hören, mir noch diese gegenwärtige Stunde das Herz erfreuen, und manche betrübte Gedanken, die mir meine gar vielfältigen, vom leidigen Satan und desselben getreuen Dienstboten angeflistete Widerwärtigkeiten verursachen, hinwegnehmen. Und demnach es ja der allerhöchste Gott also gefüget, daß Herr Schop, und desselben dienstergebener Freund Rist die ihnen von Gott verliehenen Wissenschaften der Sing- und Dichtkünste zusammenbringen, und ihren Schöpfer mit Worten und Weisen für aller Welt zu loben und zu preisen nach ihrem geringen Vermögen sich unablässig sollen bemühen, so verbleiben sie billig in solcher Arbeit und Freundschaft beständig verknüpft.“ Der Dichter erwähnt dann unter mehrern Lobgedichten eines, worin er dem David, Schop dem Assaph verglichen wird, was er sich gern gefallen läßt, und mit der Versicherung schließt: „werden demnach die also Genannte David und Assaph im Namen Gottes mit ihrer Arbeit in diesen, vielleicht auch noch folgenden Liedern, also fein beisammen, und gute Freunde bleiben.“

Wir wollen es unentschieden lassen, ob die Lieder den Melodien, ob diese jenen ihre Erhaltung verdanken; auch vermögen wir nicht mit Gewißheit festzustellen, welche von beiden damals, als Rist die mitgetheilten Worte schrieb, bereits in den evangelischen Kirchen Deutschlands Eingang gefunden hatten. Nur von einer derselben können wir es mit Gewißheit versichern, von der des Wächtersnachtsliedes „Ermuntre dich mein schwacher Geist“; wir finden sie mit ihrem Liede schon in Johann Crügers „Geistlichen Kirchenmelodien“, welche 1649 zu Leipzig erschienen (Nr. 38). Zwar enthält dieses Melodienbuch auch Rists Morgenlied: „Gott der du selber bist das Licht“ (Nr. 4), doch mit einer neuen, von Crüger dazu gesungenen Melodie. Acht Jahre später, in Crügers zu Berlin bei

Runge (1657) herausgegebenen Geistlichen Liedern und Psalmen erscheinen auch die Weisen der Ristschen Lieder: „Werde munter mein Gemüthe,“ und „Wach auf mein Geist, erhebe dich;“ die letzte jedoch nicht mit diesem, sondern jenem anderen, ebenfalls in den himmlischen Liedern enthaltenen: „O Ewigkeit du Donnerwort,“ für das Schop eine besondere Melodie sang. Erüger hat die Grundzüge der für dasselbe von ihm entlehnten beibehalten, er hat ihr jedoch eine bestimmtere Gestalt, und kräftiger ausgesprochene Wendungen gegeben, so daß sie wohl mit eben so vielem Rechte sein genannt werden darf als ihres früheren Erfinders. Das zu Lüneburg bei den Sternen um 1661 erschienene „Vollständige Gesangbuch“ giebt aus Rists himmlischen Liedern schon sieben mit Schops Melodien: 1) Zacharias Lobgesang: Ich will den Herren ewig loben; 2) den Neujahrgesang: Hilf Herr Jesu, laß gelingen; 3) das Passionslied: O Traurigkeit, o Herzeleid; 4) den Auferstehungsgesang: Lasset uns den Herren preisen; die Lieder: 5) O Gottesstadt, o güldnes Licht; 6) O Ewigkeit du Donnerwort (mit der eigends dafür bestimmten Weise); 7) Werde munter mein Gemüthe u., von denen jedoch in der 1696, gegen das Ende des Jahrhunderts, erschienenen Wiederausgabe dieses Buches das an der ersten, dritten und fünften Stelle genannte mit ihren Melodien wieder verschwunden sind. In dem von dem Pfarrer Nicolaus Stenger, um 1663, ebenfalls noch bei dem Leben des Dichters, zu Erfurt herausgegebenen Gesangbuche, finden wir die 4 Lieder: Ermuntre dich, mein schwacher Geist; O Traurigkeit, o Herzeleid; Werde munter, mein Gemüthe; O großes Werk, geheimnißvoll u. aus Rists himmlischen Liedern, mit Schops Melodien; in Bopelius Neuem Leipziger Gesangbuche 1682 begegnen uns die Weisen der 3 zuerst genannten, und die der eben daher stammenden: Jesu du mein liebstes Leben; Hilf Herr Jesu, laß gelingen. Die früheste Ausgabe von Freilingshausens Gesangbuche (1704) welche 13 Lieder aus dem jetzt besprochenen Werke Rists aufgenommen hat, bringt uns von dreien (Nr. 22. 119. 630) die Melodien Schops: „Ermuntre dich mein schwacher Geist u. Lasset uns den Herren preisen u. Nun lobet alle Gott, den Herren Zebaoth“; zwei anderen giebt sie neue mit: „Folget mir ruft uns das Leben (393) und: O Gottesstadt, o güldnes Licht (583)“ wogegen den übrigen acht keine beigelegt sind. In dem 2ten Theile dieser Ausgabe des erwähnten Gesangbuches (1714) erscheint eines mit einer neuen Singweise: „Von Gnade will ich singen“ (584), während ein zweites „(Auf meine Seel' und lobe Gott“ (553) ganz ohne Melodie bleibt; erst die, beide Theile vereinende Ausgabe von 1741, die nun 15 Lieder aus unserer Sammlung enthält, giebt noch die Weisen der Lieder „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (Nr. 238) und „Werde munter mein Gemüthe“ (1530) während sie für das Lied „Nun lobet alle Gott“ mit Beseitigung von Schops früher gewählter Melodie, eine neue bietet (1542), und eben so für den Morgengesang „Gott der du selber bist das Licht“ (1471), jedoch nicht die von Johann Erüger herrührende; wonach sie 4 Melodien Schops und 5 neue statt der seinigigen begreift. Bronners Choralbuch (1715) belehrt uns, daß um den Anfang des 18ten Jahrhunderts zu Hamburg sieben Melodien Schops in kirchlichem Gebrauche waren: die der Lieder: „Ermuntre dich mein schwacher Geist; — O Traurigkeit, o Herzeleid; — Lasset uns den Herren preisen; — O Ewigkeit du Donnerwort, sowohl die ursprüngliche, als die zweite, dafür von dem Liede: „Wach auf mein Geist, erhebe dich“ entlehnte; — Werde munter mein Gemüthe; — und: O Gottesstadt, o güldnes Licht; Lieder und Melodien, die vielleicht schon zu Rists Lebenszeit in den dortigen Kirchen heimisch geworden waren, wie es denn nach dem Zeugnisse des Lüneburger Gesangbuches wahrscheinlich ist, daß beide am frühesten in Nie-



bersachsen sich verbreiteten. Die meisten dieser Singweisen endlich finden wir in Königs Harmonischem Liederfchaze (Frankfurt am Main, 1738) ein Zeugniß dafür, daß sie auch im südlichen evangelischen Deutschland großen Anklang gefunden hatten. Zunächst die sieben, so eben genannten, und außer ihnen die der Lieder: Gott der du selber bist das Licht; Jesu, du mein liebstes Leben; O großes Werk geheimnißvoll; Ach höchster Gott, verleihe mir; Getrost ist mir, o Gott, mein Herz in Nöthen; Jammer hat mich ganz umgeben; O Gott sehr reich an Güt 1c.; Ich trage groß Verlangen [von drei Melodien die letzte]; O Gott was ist das für ein Leben; O Jesu, nie beslecktes Lamm [von 2 Melodien die letzte]; So wünsch ich mir zu guter Nacht“; achtzehn also im Ganzen. Auf einige andere Lieder Riß aus den himmlischen Liedern (ihrer funfzehn) weist dies Choralbuch zurück, als solche, die nach anderen gebräuchlichen Melodien gesungen werden könnten; für die Lieder: „Jesu der du meine Seele, — Ich will den Herren ewig loben — Von Gnade will ich singen — Wie bin ich doch so sehr betrübt — O großer Gott vom Himmelsthron — Du Lebensfürst Herr Jesu Christ — hat es ganz neue, zu den letzten beiden selbst deren zwei, von denen die zweite des am Ende genannten derjenigen übereinstimmt, die wir bei Freilingshausen finden, nur daß sie dort, bewegter und geschmückter, im  $\frac{3}{4}$  Takt einhergeht. Eine ähnliche Übereinstimmung findet sich zwischen beiden Melodienbüchern bei einer 2ten Singweise für das Lied „O Gottesstadt, o glühnes Licht,“ neben der von Schop herrührenden, die Königs Liederfchaz aufgenommen hat; nur für die Lieder: „Folget mir ruft uns das Leben“ und: „Nun lobet alle Gott den Herren Zebaoth“ haben König und Freilingshausen neue, unter sich abweichende Singweisen. Die Erscheinung, daß für dasselbe Lied verschiedene Weisen angewendet werden, wie dieses unter den aus Königs Choralbuche angeführten Liedern öfter sich findet, ist keine neue, der Zeit die uns jetzt beschäftigt, eigenthümliche; wir begegnen ihr bereits in den ersten Zeiten des evangelischen Kirchengesanges, und selbst bei Luthers Liedern tritt sie mehrmahl hervor. Ja, eben bei diesen fällt oft die Entscheidung schwer über den höheren Werth der einen oder der andern von mehreren gemeinschaftlichen Singweisen, deren jede in dem Grundtone des Gefühles, der in ihrem Liede vorwaltet, ihre Rechtfertigung findet. Nur da wo die eine solcher Singweisen von der anderen völlig verdrängt wird, und diese, obgleich die ursprüngliche, sich nirgend geltend machen kann, dürfen wir voraussetzen, daß sie den rechten Ton verfehlt habe, und dieses würde sich also nur von fünfen unter den genannten Weisen Schops sagen lassen, während achtzehn andere — neunzehn wenn wir die von Bopelius aufgenommene Weise des Neujahrsliedes: „Hilf Herr Jesu, laß gelingen“ hinzurechnen — durch ihre allgemeinere Verbreitung ein Zeugniß für ihren Werth ablegen. Sieben unter ihnen hat später Johann Sebastian Bach besondere Aufmerksamkeit geschenkt; fünfmal finden wir die Weise des Morgenliedes „Werde munter mein Gemüthe“ von ihm behandelt\*); dreimal die des Weihnachtsliedes „Ermunte dich mein schwacher Geist“\*\*); je einmahl die der Lieder: O Traurigkeit, o Herzeleid; Lasset uns den Herren preisen; Wach auf mein Geist erhebe dich, wie Erüger sie dem Liede: „O Ewigkeit du Donnerwort“ angepaßt hatte; Jesu, du mein liebstes Leben, und Hilf Herr Jesu laß gelingen.\*\*\*) Was er, durch seine eigenthümliche Führung der Mittelftimmen über Wäßen von seltener Mannichfaltigkeit und Beweglichkeit, aus diesen Melodien entwickelt habe, davon werden wir, so weit es in Worten sich ausdrücken läßt, später da reden, wo wir mit diesem großen Meister

\*) Nr. 84. a. b. c. d. e in Beckers neuer Ausgabe.)

\*\*) Ebendasselbst Nr. 15. a. b. c.

\*\*\*) Nr. 60. 171. 26. 116. 193 eben da.

uns beschäftigen. Bei Schop besteht das Hauptverdienst nicht eben in seinen Väßen; sie sind angemessen, untadelich, aber nicht ausgezeichnet, da in ihnen nicht die ganze Seele der Singweise sich kund giebt, die über ihnen, als ihrer Grundlage einhergeht, auf sie sich stützt. Es sind die Melodien selbst, die Schöpfung der Sängergabe des Meisters, die wir zu rühmen haben, es ist der kräftige Schwung der in ihnen herrscht, ihre Frische und Sangbarkeit. Sie beruhen, wie die meisten mit ihnen gleichzeitig entstandenen, ganz auf unseren heutigen Tonarten, so daß man kaum einen Anklang an die alten, kirchlichen, bei ihnen finden wird; sie sind mannichfaltig in ihrem rhythmischen Baue, indem bald der gerade, bald der dreitheilige Takt in ihnen vorwaltet, wie in den Weisen: Ermuntre dich mein schwacher Geist; Lasset uns den Herren preisen; Jesu du mein liebste Leben; Hilf Herr Jesu, laß gelingen, u. s. w. 1c. — bald auch der drei- und der viertheilige nebeneinandergestellt sind, wie in jenen andern: Wach auf mein Geist erhebe dich (O Ewigkeit du Donnerwort); O Gottesstadt, o güldnes Licht 1c. Nirgend jedoch tritt der rhythmische Wechsel in ihnen auf, der so viele ältere geistliche Singweisen lebendig gestaltet, und der, wo der alten Tonart gefellt, die eigenthümlichste Verschmelzung des Volksmäßigen mit dem Altkirchlichen darstellt. Sie gehören einer neuen Ordnung der Dinge an, wie die meisten jener Zeit, ohne auch nur auf die ältere hinzuweisen, und es ist vergebene Mühe wenn man etwa versuchen will die Melodie: „Lasset uns den Herren preisen“ auf die dorische Tonart zurückzuführen. Man pflegt in unseren Tagen wohl die Meinung laut werden zu lassen, damahls habe man zuerst von der Fessel der griechischen Tonarten (so nennt man sie) sich befreit, eine Fessel, von der doch zugleich zugegeben wird, daß die Kirchenweise Anstandshalber sie noch wohl habe tragen dürfen, um als etwas Besonderes unter so viel weltlichen Melodien hervorzutreten, in einem, wenn auch unbequemen, doch ihr wohl geziemenden geistlichen Kleide. Doch wie selten ist dieses Kleid in der Zeit schon geworden, von der wir reden! Was wir aber hier mit diesem Bilde bezeichnen, war auch nimmer ein bloß äußerlich Angethanes, sondern ein aus mächtigem inneren Gefühle Ergriffenes, und darum die wahrste, lebendigste Form für den Ausdruck desselben, die kirchliche Weihe, die dem neuen geistlichen Volksgefange zu Theil wurde. Die Töne dieses Gefanges mußten unter den Greueln des Krieges verstummen, das Bewußtseyn der Einheit in einer wahren, gereinigten Kirche, unter dem geistlichen Hader jener Tage verschwinden, wenn auch die heilige Sehnsucht nach dem höchsten Gute nimmer erlöschen konnte, und in Liedern und Tönen Begabter sich immerfort aushauchte. Aber Diejenigen, die solche Töne anschlugen, waren nunmehr einzelnstehende Kunstmeister, nicht als Organe, Stimmführer der Gemeinde, durch sie Erweckte und wiederum sie Erweckende, sondern dieses letzte allein; der Gemeinde Wort und Ton von außen her in den Mund legend, nicht beides in ihr lebende entfesselnd. Sie erbauten als Künstler die neue Kunst, wie sie einem neuen Sinne — nicht mehr dem alten kirchlichen der ersten begeisterten Zeit der Kirchenverbesserung — gemäß war, er klingt in allen ihren Schöpfungen wieder, und leiht ihnen nothwendig Farbe und Gestalt, welche von dem inneren Leben, den daraus hervorgehenden künstlerischen Bestrebungen, unzertrennlich sind. Sie hatten nicht eine Fessel abgeworfen, denn von einer solchen könnte nur die Rede seyn, wenn sie ohne inneren Drang ihre Weisen in die alten Gesangsformen hätte zwingen wollen; sie sangen anders, weil sie Andere geworden waren. Man darf an den herrlichen Denkmahlen des Gefanges einer frühern begeisterten Zeit mit größerer Vorliebe hängen, mit wärmerer Freude sie in das Leben zurückrufen; die der späteren Tage, die uns jetzt beschäftigen, tragen nicht minder das Gepräge innerer Wahrheit, lebendiger Frömmigkeit, und wir dürfen sie nicht schelten, weil sie nicht mehr sind, und nicht mehr seyn konnten was jene waren. Darum möge die Bezeichnung

dessen was ihnen, im Vergleiche gegen jene, mangelt, nicht als Rüge eines wesentlichen Gebrechens angesehen werden, sondern nur als ein zur Verständigung über den wesentlichen Unterschied der Formen in älterer und späterer Zeit nothwendig Gereichendes.

Was mehreren unter den Melodien Schop's eine verhältnißmäßig lange Dauer gesichert hat, ist nicht die Mannichfaltigkeit ihrer rhythmischen Formen. Die Folgezeit hat daran in ganz verschiedenem Sinne vielfach gerührt; Königs Choralbuch hat meistens sie ihnen abgestreift, während Freilingshausen sogar noch fremden Schmuck hinzufügte, den spätere Fassungen wiederum getilgt haben, ohne hiebei auf die ursprüngliche Gestalt der Singweise zurückzugehen. Es ist lediglich ihr melodischer Theil in engerem Sinne, worin ihre Anziehungskraft gelegen hat; die Verknüpfung der Töne zu eigenthümlichen Wendungen des Gesanges, zu lebendigen Gliedern desselben, die sich wechselseitig auf einander beziehen, einander erklären, in deren Vereinigung das Ganze sich organisch gestaltet, und als solches in seiner Wesenheit immer noch erkennbar bleibt, möge das Maaß der Drei oder Zwei darin vorwalten, oder mit einander wechseln. Sie gleichen, bei aller sonstigen Verschiedenheit, darin den Melodien des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, die trotz aller Verwischung eigenthümlich ausgestaltender, rhythmischer Züge, aus mißverstandenen Streben nach Vereinfachung, dennoch nicht haben verwüftet werden können. Den meisten Anklang fanden verhältnißmäßig die Fest-, und, wenn wir sie so nennen dürfen, die Hausgesänge. Die 50 himmlischen Lieder Rißs bestehen in ihrer neuesten Zusammenstellung aus fünf Abtheilungen, eine jede zu zehn Liedern. Aus der ersten, welche „Fest- und Passionsgesänge“ begreift, sind zufolge Königs Liederbuch, alle Melodien, bis auf zwei\*), in den Gemeinegesang übergegangen; unter den aufgenommenen finden sich allein fünf von denen, welche Joh. Sebastian Bach vierstimmig behandelte, mit Einschluß der bei König fehlenden des Neujahrsfestes: „Hilf Herr Jesu laß gelingen.“ Doch ist hier zu erinnern, daß, wie es scheint, die Weise des Passionsliedes: „O Traurigkeit, o Herzeleid“ nicht von Schop herrührt. Die früheste Ausgabe des ersten Zehn der himmlischen Lieder von 1641 enthält folgende Bemerkung des Dichters, die aber schon in der von 1652 fehlt: „Es ist mir der erste Vers dieses Grabliedes benebenst seiner andächtigen Melodie ohn Gefahr zu Handen kommen. Wenn mir denn selbige insonderheit wolgefallen, als habe ich, dieweil ich der andern Vers gar nicht theilhaft werden können, die übrige sieben, wie sie allhier stehen, hinzugesetzt“ u. s. w. Dazu kommt, daß das Titelblatt eben dieses ersten Zehn die Melodien bezeichnet als „mehrerentheils“ von Schop gesetzt, und die Vorrede hinzufügt, es rührten nur einige in Eile gesetzte unter den Melodien dieser Lieder von jenem Tonkünstler her, was auch das Vorwort des zweiten Zehn bestätigt, sich auf das Urtheil der Musikverständigen berufend, und zugleich die Fehlerhaftigkeit des Abdruckes beklagend. Die, unserem Schop nicht angehörenden sind durch äußere Zeichen vor den anderen nicht kenntlich gemacht; selbst von der eben erwähnten ist nicht unzweifelhaft ausgesprochen, daß sie die alterthümliche des Liedes sei, in dessen Begleitung sie erscheint, obgleich wir es muthmaßen dürfen. Die späteren Ausgaben lassen die Bemerkung weg, die beiden früher beigefügt war, sie unterscheiden auch nicht ferner die Urheber der Melodien; alle sind Schop zugeschrieben. Hatte vielleicht der erste fehlerhafte

\*) Die des 9ten Liedes: Du Lebensfürst Herr Jesu Christ, und die des 2ten Hilf Herr Jesu, laß gelingen, für welche König andere Melodien hat.

Abdruck des Tonfages diesen bewogen, bei einigen derselben seine Urheberschaft abzulehnen, ohne sie näher bezeichnen zu wollen, und versöhnte ihn die spätere Berichtigung wieder? wir lassen es unentschieden, denn es mangelt der Faden zur Lösung dieser Zweifel. Von den Singweisen des zweiten Theil, das nach seiner Überschrift „Triumphirende Danklieder heiliger Leute alten und neuen Testaments“ enthält (des Moses, der Debora, der Hanna, des Esaias, Hiskias, der Judith, des Tobias, Sirach, der drei Männer im Feuerofen, des Priesters Zacharias), ist keine in der Kirche heimisch geworden, mindestens nicht geblieben; denn die des letzten, die wir in dem Lüneburger Gesangbuche von 1661 fanden, war gegen das Ende des Jahrhunderts, wie dessen Nichtwiederaufnahme zeigt, nicht ferner im Gebrauche. König verweist für die Lieder des Esaias (wir haben eine feste Stadt) und des Sirach (Ich will für allen Dingen Gott selber aus der Schrift und seine Werk bezingen) auf andere Melodien, und für den Lobgesang des Zacharias (Ich will den Herren ewig loben) giebt er eine neue. Es darf nicht Wunder nehmen, eben diese Abtheilung gegen die anderen zurückgesetzt zu sehen. Nicht allein der Inhalt der Lieder, der, den Worten der heil. Schrift sich genau anschließend, so viele besondere Beziehungen auf Diejenigen zeigt, in deren Mund sie diese Lieder gelegt hat, ist deren allgemeiner kirchlicher Verbreitung entgegen gewesen, sondern auch in den Melodien selbst ist die Veranlassung davon zu finden. Denn bei ihnen tritt, mehr als sonst, auch der Söger hervor, indem die meisten als wesentlich zweistimmige Gesänge erscheinen, bei denen Ober- und Grundstimme in Nachahmungen sich fortbewegen; oft sinnreich und mit Geschick, doch mit zu lebhaftem Gepräge des Kunstgesanges, namentlich in den nicht selten vorkommenden chromatischen Gängen. Aus dem dritten Theil, das die Überschrift „Hochwichtige Betrachtungslieder“ führt, finden wir zwar neun Lieder aufgenommen, jedoch sieben davon mit Verweisung auf andere Melodien, und nur zwei mit denen Schops (O Gott, was ist das für ein Leben, was ist das für ein himmlisch Licht — O Ewigkeit, du Donnerwort). Ähnlich verhält es sich mit den „Christlichen und andächtigen Betgesängen“ des vierten; nur zwei giebt König mit ihren Melodien (O höchster Gott verleihe mir, daß ich nur dich begehre — O Gott, sehr reich von Güte, o Vater voller Gnaden); vier verweist er auf andere, dreien giebt er neue, nur eines (das 2te) findet sich ganz übergangen. Das fünfte und letzte endlich hat wiederum dem Melodieenschatze des evangelischen Kirchengesanges, gleich dem ersten, eine reichere Ausbeute gewährt. Wir finden bei König sechs der Melodien aufgenommen von den „Lob- und Dankliedern nebst andächtigen Morgen-, Abend-, Tisch- und Reisegesängen,“ die es enthält, unter denen sich auch zwei von J. S. Bach später 4stimmig gesetzte befinden, die letzten beiden der sieben, welche er behandelte: nur zu zweien der Lieder giebt König neue Weisen, und eben so viele verweist er auf andere, schon vorhandene\*).

Noch bei einem 2ten Werke Rißs erscheint Schop als sein Sänger. In der von dem Dichter selbst aufgezeichneten Reihe derselben ist es das fünfte, und führt den Titel: „Frommer und gottseeliger Christen alltägliche Hausmusik, oder Musikalische Andachten, bestehend in mancherlei und unterschiedlichen ganz neuen geistlichen Liedern und Gesängen, welche von allen und eines jedweden Standes Personen in allen

\*) Beispiele der Melodien Schops zu den himmlischen Liedern s. unter Nr. 142—147, mit Einschluß der Grögerschen Umbildung der Weise des Liebes: „Wach auf mein Geiſt, erhebe dich“ für das Lied: „O Ewigkeit du Donnerwort (145“).

und jeglichen Leibes und der Seelen Angelegenheiten erbaulich können gebraucht, und derselben größter Theil auf bekannte und in reinen evangelischen Kirchen übliche, sämmtlich aber auf gar neue, von dem fürtrefflichen und weltberühmten Musico, Herrn Johann Schop, wohl und anmuthig gesetzte Melodieen füglich gesungen und gespielt werden. Gott zu Ehren, Wiedererbauung des zerfallenen Christenthums, und Erneuerung des inwendigen Menschen mit sonderm Fleiße aufgesetzt und hervorgegeben von Johann Rist"; wo dann alle Titel und Ehrenämter des Dichters folgen. Seine Verleger waren, wie früher, Johann und Heinrich Stern zu Lüneburg, das Jahr des Erscheinens 1654. Diesem Titel zufolge beziehen sich die Lieder unserer Sammlung theils auf besondere Gemüths- und Lebenslagen, theils sind sie auch bestimmten Personen in den Mund gelegt. Was Rist bereits in einem früheren Werke begonnen hatte, zu dem wir uns aber später erst wenden, weil wir von den einzelnen Gliedern seines Sängerkreises im Zusammenhange zu berichten uns vornehmen — was er dort begonnen, hat er hier in größerem Umfange ausgeführt. Wir finden hier Lieder: eines großen Potentaten, Königs, oder anderer hoher Obrigkeit; einer Landesobrigkeit; eines Beamten, Arztes, Predigers, Kaufmannes, Kriegshelden, Handwerksmannes, Seefahrers, Reisenden; Lauf-, Ehe-, Abendmahlslieder; Lieder einer fruchtbaren und unfruchtbaren Ehefrau, ja, einer Kreisenden; Lieder der Eltern für die Kinder, der Kinder für die Eltern, der Schullehrer und Schulkinder, einer Braut, eines Bräutigams, einer Wittwe, eines Dieners und einer Dienerin; Morgen-, Abend-, Tischlieder; Gesänge bei Krieg, Hungersnoth, Pestilenz, großer Hitze und Dürre, Überschwemmung, Donnerwetter; bei Kreuz und Leiden überhaupt, bei Verlusten, Verklagtseyn vor Gericht, bei Krankheit, im Sterben, Geburtstags- und Begräbnißlieder u.; wo wäre eine Beziehung, die „der Rüstige“ sich hätte entgehen lassen? Mein so ausführlich er schon auf dem Titel den Inhalt seines Buches ankündigt, in einer Beziehung mindestens ist derselbe doch unvollständig. Nicht alle Lieder des Buches nämlich können nach Schops Melodieen gesungen werden, denn von den 70, die es enthält, rühren nur 48 von diesem, die andern 22 aber von Michael Jacobi her. Rist selber giebt in seinem „nothwendigen Vorberichte an den Leser“, der seiner Zueignung an Bürgermeister und Rathmanne „der freien und des heiligen Römischen Reiches Stadt Lübeck“ unmittelbar folgt, darüber Bericht. Nachdem er bemerkt hat, daß er alle Lieder dieses Buches, bis auf wenige — es sind nur zwei, das 3te und 70ste — auf bekannte Melodieen gerichtet habe, denen der Singekunst Unerfahrenen zu dienen, fügt er hinzu: er selber sei jedoch ein großer Liebhaber der edlen Singekunst, und wisse gar wohl, daß seine poetischen Sachen guten Theiles wegen der beigefügten anmuthigen Melodieen Vielen gar annehmlich vorgekommen seien. Darum habe er seinen alten, hochverehrten, lieben Freund, den fürtrefflichen und weitgerühmten Musicum Herrn Johann Schop abermahlen dahin vermocht, daß er die Mühe auf sich genommen, ihm seine Lieder mit angemessenen Weisen auszuführen. Dieser habe auch deren bei fünfzig dazu gemacht, würde es auch mit den übrigen gern gethan haben, wenn nicht er, der Dichter, aus „sonderbaren“ Ursachen mit der Herausgabe hätte eilen müssen. Seinen verehrten, schon viele Jahre habenden, mit Amtsgeschäften beschwerten, auch mit andern herrlichen musikalischen Sachen beschäftigten Freund habe er nun nicht über die Gebühr mit zu großer Eilfertigkeit zur Last fallen mögen. Deshalb habe er seinem werthen, an Sohnes Statt geliebten Freunde, Michael Jacobi, Cantor in Lüneburg, einem jungen, frischen, angehenden Musico die übrigen in die Hände gegeben, der sie freudig angenommen, und in Schops „als eines Vaters rechtschaffener Musicorum

lobliche Fußtapfen“ tretend, auch vollendet habe. Beide hätten die Weisen dieser Gesänge „mit gleichsam üppig springend, und (so zu sagen) weltlich, oder nach der eiteln Tänzer Art, sonder fein andächtig, leicht, beweglich und anmuthig gemacht, wodurch sie denn ein nit geringes Lob bei allen Kunstliebenden erworben.“ Uns beschäftigen indeß hier nur Schops Melodien; zu denen Jacobis — dem wir noch zweimahl neben andern Tonkünstlern mit Rißs Liedern beschäftigt begegnen werden, — kehren wir erst da zurück, wo wir ihn dem Dichter, 5 Jahre später, bei einem ganzen Werke ausschließend gesellt finden. Schop ist mit keiner der hier uns gebotenen Melodien in der Kirche heimisch geworden. Zwar finden wir in Königs harmonischem Liederstache — der die Mehrzahl der Lieder aus Rißs Hausmusik, 41, in Bezug nimmt, — eine der Singweisen Schops aufgenommen, die des Abendliebes (Nr. 44):

„Der Tag ist hin, der Sonnen Glanz  
Hat sich nunmehr verloren ganz“

nur daß sie aus dem dreitheiligen Takte, der in der Urschrift ihr eignet, in den geraden gebracht ist. Allein schon seinem Inhalte zufolge ist ihr Lied ein häusliches mehr als kirchliches, sie kann daher kaum in Betracht gezogen werden, wenn von der kirchlichen Verbreitung dieser Melodien die Rede ist. Für ein zweites Lied (das 45te), einen Betgesang vor der Mahlzeit

„Es wartet alles, Herr, auf dich“

gibt König zwar eine eigene, doch nicht Schops Melodie: die übrigen 39 verweist er auf bekannte, gebräuchliche Kirchenweisen, ja auch jene zwei, welche zu Rißs Zeiten mindestens nach der gleichen noch nicht konnten gesungen werden. Zunächst das 3te von Schop gesungene:

„Wo flieh ich Armer hin“

für das er die 3 von ihm gegebenen Singweisen des Spenerschen Liedes: „So bleibets nun also“ anwendbar findet, sodann das 70ste (dessen Melodie Jacobi erfand), dem er die beiden, von ihm mitgetheilten Weisen des Rißschen Liedes „Von Gnade will ich singen“ zuweist, was aber, wenn er nicht etwa eine andere Melodie für ein anderes Lied im Sinne gehabt hat, ohne wesentliche Umbildung, sei es des Liedes oder der Weise, nicht möglich ist. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 giebt zwar elf Lieder aus der Hausmusik, bezieht sich indeß bei allen auf bekannte Melodien; seine spätere Ausgabe von 1696, oder das große Cellische Gesangbuch, hat drei dieser Lieder ausgemerzt, ohne einem der andern eine eigene, geschweige denn Schops Melodie beizugeben. In Freilingshausens Gesangbuche sind 7 Lieder aufgenommen, allein ohne ihre ursprünglichen, oder überhaupt eigene Melodien. Ein Hauptgrund dieser Zurückstellung der Weisen des zuvor als Kirchensänger so beliebten Schop mag freilich darin beruhen, daß man für die neuen Lieder Rißs nunmehr alte, gebräuchliche Melodien bereits vorfand, die auch der Dichter, den Unkundigen zu Liebe, jedesmahl sorgsam angezeigt hatte, dabei selbst noch um möglichste Mannichfaltigkeit bemüht. Er weist zurück auf ältere und neuere Kirchenweisen, aus lateinischem Choral, aus den französischen Psalmen, aus älterem deutschen geistlichen Gesange entlehnte, um die Zeit der Kirchenverbesserung, früher oder später erfundene, oder auch schon zuvor für seine eigenen, neuen Lieder gesungene. Selten nimmt er zwei- oder dreimahl dieselbe Melodie in Bezug, ja, selbst bei übereinstimmenden Maassen sind immer mehr, und zumeist die passendsten, angezeigt. Er war in der That „ein großer Liebhaber der edlen Singkunst,“ und hätte wohl gewünscht, seine Lieder mit den neuen Melodien seiner Freunde in Aller

Munde zu vernehmen, allein da man nun einmahl an den durch die Zeit nicht minder als durch hohen inneren Werth geheiligten alten Kirchenweisen ein vorzügliches Gefallen fand, und nach ihnen begehrte, da Alle in sie leichter mit einzustimmen vermochten, so wollte er mindestens sie in so reicher Fülle als nur irgend möglich seinen Dichtungen gefallen. Es ist sehr wahrscheinlich, ich wiederhole es, daß darin ein vorzüglicher Grund der Zurücksetzung von Schops und Jacobis neuen Weisen lag, aber wir dürfen uns auch nicht verhehlen, daß die des ersten zu der Hausmusik denen zu den himmlischen Liedern um Vieles nachstehen. Nicht etwa, weil er sie, von dem Dichter gebrängt, eilig hingeworfen hätte, wie es nach dessen Berichte, und dem ersten Anblicke zufolge, wohl scheinen könnte. Rist selber sagt bei dem frühesten Erscheinen des ersten Zehn seiner himmlischen Lieder, Schop habe einige der Weisen derselben in aller Eile gesetzt, und doch fanden eben diese den meisten Anklang. Er hatte hier, bei denen der Hausmusik, eher zu viel thun wollen, und hatte dadurch, abgesehen von dem sonstigen Werthe seiner Erfindungen, der allgemeineren Verbreitung derselben Abbruch gethan. Die weniger kirchlichen, als besonderen, persönlichen Beziehungen der Lieder hatten ihn veranlaßt, denselben nachgehend, einen eben so an das Besondere streifenden Ausdruck in deren Melodien zu legen. So hat er eben die Hälfte derselben (24) duettenhaft behandelt, und den Ton der Kirchenmelodie in engerem Sinne schon dadurch verfehlt; hier einen ähnlichen Ton anschlagend, wie in jenen Liedern von Personen des alten und neuen Testaments in den himmlischen Liedern, dem, eben deshalb, am wenigsten verbreiteten Theile derselben. Dazu kommt, daß er sich chromatischer Fortschreitungen, sei es in unmittelbarer Folge von Halbtonen, oder in verminderten und übermäßigen Tonverhältnissen, öfters bedient, und dadurch für die Mehrzahl unfaßlich wird. Im Allgemeinen läßt über diese Melodien Ähnliches sich sagen, als über die des zuvor besprochenen Werkes. Sie gehören unbedingt der neueren Richtung der Tonkunst an, und wenn wir einzelne phrygische Anklänge ausnehmen, erinnert Nichts bei ihnen an die kirchlichen Tonarten. Die weichen Tonarten (in dem Umfange von A D E G) sind die unbedingt vorwaltenden; von 48 Melodien gehören ihnen 30 an, und 18 nur harten Tonarten (in dem Umfange von B C F G). Rhythmischer Wechsel erscheint nirgend, durchgängig vorwaltender dreitheiliger Takt achtmahl, Gegensatz dieses und des geraden fünfmal. In welcher Ausdehnung man sich ihrer zu häuslicher Erbauung bedient habe, ist uns nicht ausgezeichnet.

Wir scheiden für jetzt von Schop bis dahin, wo wir die einzelnen Glieder des Ristschen Sängerkreises, nachdem wir uns einzeln mit ihnen beschäftigt haben, vergleichend nebeneinander stellen können, und kehren jetzt zu Rists geistlichen Liederdichtungen nach der Zeitfolge ihres Erscheinens zurück. Das nächste Werk in dieser Reihenfolge aller ist seine 1648 erschienene Sammlung von Passionsgesängen, mit dem Titel: „Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführte und an das Kreuz geheftete Christus Jesus, In wahren Glauben und herzlichster Andacht besungen von Johann Risten.“ Sie besteht aus zwei Abschnitten; der erste wird durch zwölf sogenannte „Hinführungen“ gebildet, die einzelnen Momente des Leidensganges Christi von dem einen seiner Richter und Schergen hin zu dem andern, bis zu seiner Kreuzigung; sie enden mit seiner Hinführung nach Golgatha, wohin

Des großen Vaters Wort,  
Der Fürst des Lebens, trägt  
Sein Holz geduldig fort u.

und nun folgen sieben „gottseelige Andachten einer Christgläubigen Seele unter dem Kreuze ihres Erbsers“; an seine Füße, seine Kniee, Hände, Seiten, seine Brust, sein Herz, sein Antlitz, wie in den gleichartigen Liedern Paul Gerhards. Als zwanzigstes Lied erscheinen dann: „Klingende Dankverse zum Beschluß der heiligen Lieder und Andachten“ 1c., ohne eigene Melodie, so daß dieser letzten nur neunzehn sind. Diese rühren von **Heinrich Pape** her, einem Tonkünstler, über den wir, in Ermangelung sonstiger Nachrichten, Rißs eigene Worte hier folgen lassen, an die wir auch in der Folge uns wieder erinnern werden. „Betreffend die Melodien dieser Lieder (sagt Riß), so hat mir in Verfertigung derselben mein freundlicher lieber Schwager Heinrich Pape, welcher die löbliche Sing- und Orgelkunst von dem weltberühmten Herrn Jacob Schulgen (Prätorius), bei der Peterskirchen in Hamburg wohlverdientem Organisten in seiner Jugend emsig hat erlernt, treulich und sehr willig gedient. Diese Melodien sind mit sonderem Fleiße, so schlecht, als nur immer möglich gewesen, von gedachtem meinem Freunde gesetzt, damit ein jeder, der die gemeine Kirchenmusik nur ein wenig verstehet, diese Lieder bald könne singen lernen; denn ich es erfahren habe, daß etliche Melodien meiner vorlängst gedruckten Himmlischen Lieder, auf diese Art durch meinen hochgeliebten Herrn Johann Schopen zu der Zeit gesetzt, nur aus dem Gehör, von Kindern, die nicht einmal lesen können, gar bald sind gefasset und mit männlichem Bewunderung richtig und mit Lust daher gesungen worden. Ein Componist kann seine Kunst anderswo vielleicht besser anlegen und sehen lassen. Dieser Art aber (welcher es gleichwohl an Kunst auch nicht allerdings ermangelt, wie die Musikverständigen mit dessen gute Zeugnisse geben werden) erfordert langsame, klägliche, und zur Andacht sonderlich bewegend Melodien, und wird das bittere Leiden Jesu Christi nicht auf Tänzerart, sondern mit einer großen und gleich traurigen Ernsthaftigkeit von gottliebenden Christen billig besungen. Unterdessen werden die verständigen Meister der Singkunst, daerne eines oder das andere ihnen nicht allerdings gefällig, mit unserem Unvermögen Geduld haben, und zum wenigsten den guten Willen ihnen gefallen lassen.“

Keines der Lieder dieses Buches wird auf eine bekannte oder gebräuchliche Melodie verwiesen. Der Dichter selbst sagt von ihnen: „so manches Lied, so manche Reimart; welches wir zu dem Ende vornehmlich also geordnet, damit die Gott und Kunst liebende Jugend, wenn sie etwan geistliche Lieder zu machen sich wollte belieben lassen, uns hierinnen könnte nachfolgen.“ Doch kann damit nur gesagt seyn, daß jedes Lied seine eigene Strophe habe, und keine ein zweitemahl wiederkehre; denn einige derselben sind sogar auf die ältesten Melodien des evangelischen Kirchengesanges gerichtet. So das 9te der ersten Abtheilung auf die Weise: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“; das 2te der zweiten auf: „Christum wir sollen loben schon“; das sechste derselben auf „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.“ Papes Melodien sind durchaus ernst und feierlich; alle, ohne Sylbendehnungen oder sonstigen Schmuck, in geradem Takte gesetzt, und zum größesten Theile in weichen Tonarten; 15\*) gegen 4\*\*), die harten angehören. Anklänge an Kirchentonarten

\*) Aus E phrygisch geht die 4te der 2ten Abtheilung; aus E moll die erste und 11te der ersten, die erste der 2ten Abtheilung; aus D moll die 8te, 10te, 12te der ersten, die 2te und 7te der 2ten; aus G moll die 5te, 6te, 7te der ersten, aus A moll die 2te und 3te der ersten, die 3te der 2ten Abtheilung.

\*\*) Aus C dur geht die 9te der ersten Abtheilung, aus F dur die 4te der ersten, die 5te der 2ten, aus G die 6te der 2ten Abtheilung.



fehlen; nur einmahl, da aber auch ganz entschieden, erscheint als Grundtonart eines ganzen Gesanges eine kirchliche, das Phrygische: zu der vierten Andacht unter des Erbsers Kreuze, an seine Seiten, die mit den Worten beginnt: „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn.“ Es ist dieses Lied das einzige, das Freilingshausens Gesangbuch aufgenommen hat, sowohl bei seinem ersten Erscheinen (1704; Nr. 91) als bei der ersten Vereinigung seiner früheren zwei Theile zu einem einzigen (1741; Nr. 202). Dennoch giebt es dazu nicht Papes Melodie, sondern beidemahl eine abweichende, die wohl für seine früheste Ausgabe von 1704 eigends erfunden seyn wird, von der sie dann König entlehnte, bei dem wir noch eine zweite finden, die er aus der praxis pietatis melica (24ste Ausgabe, 1690) schöpfte, wo sie in J. Crügers vierstimmigem Tonsatz steht, und die nicht minder von der Papeschen verschieden ist. König nennt in seinem Inhaltsverzeichnisse 15 Lieder dieses Werkes: es fehlen ihm nur das erste, 2te und 4te der ersten, und das 5te der 2ten Abtheilung. Es war zu erwarten, daß er für die zuvor genannten, nach alten Melodien zu singenden Lieder, diese in Bezug nehmen werde; es darf nicht befremden, daß er auch bei solchen, denen neuere Singweisen angepaßt werden können, diese vorzugsweise gewählt hat \*). Aber er giebt deren sieben — das 7te, 8te, 10te, 11te, 12te der ersten, das 4te und 7te der 2ten Abtheilung — mit eigenen Melodien, und geht dabei denen Papes gänzlich vorüber. Von diesen fand ich überhaupt nur eine einzige in kirchlichem Gebrauche, der sich vielleicht nur auf kurze Zeit beschränkte; die zu der 7ten Andacht am Kreuze des Erbsers: „Welches Antlig sei gegrüßet“; sie begegnete mir in der 24sten Ausgabe der praxis pietatis melica (493) mit Jacob Hinzes vierstimmigem Tonsatz\*\*).

Rist hat, wie wir später finden werden, diese Lieder, mit vielen neuen vermehrt, in seinen letzten Lebensjahren abermahls herausgegeben, und einen anderen Tonkünstler vermocht, alle mit neuen Melodien zu versehen. Man möchte daraus schließen, daß es der sehr ernste, fast trübe Ton der älteren gewesen, der ihre weitere Verbreitung verhindert habe, daß eben daher in dem Dichter der Wunsch entstanden sei, neue dafür zu besorgen, obgleich er darüber nirgend sich ausdrückt. So mag es gekommen seyn, daß sie in Vergessenheit geriethen, und daß auch dann, als örtlich mindestens mehr dieser Passionslieder Aufnahme fanden, man sich ihrer nicht mehr erinnerte.

Ein zweites Werk, in welchem Pape als Rists Gefährte erscheint, ist das dritte in der Reihe aller geistlichen Liederfassungen unseres Dichters. Wir führen den langen Titel desselben hier wörtlich an, da er zugleich über seinen Inhalt und seine Abtheilungen uns vollständig unterrichtet. Er lautet: „Neuer himmlischer Lieder Sonderbares Buch, in sich begreifend: 1) Klag- und Bußlieder; 2) Lob- und Danklieder; 3) Sonderbare Lieder; 4) Sterbens- und Gerichtlieder; 5) Hüllens- und Himmelslieder. Welche sowohl auf bekannte und in unseren evangelischen Kirchen gebräuchliche Weisen, als auf ganz neue, und von etlichen fürtrefflichen und hochberühmten Meistern der Singkunst wohlgefehte Melodien können gesungen und gespielt werden. Mit zweien nützlichen

\*) „Ach mein Gott, verlaß mich nicht“ für das erste der ersten Abtheilung (Liebste Seel, erkenne dich).

„O der angenehmen Zeit“ für das 5te derselben (Liebste Seel' erhebe dich).

„Also hat Gott die Welt geliebet“ für das 8te derselben (Hat denn, mein Gott, das noch kein Ende).

„Alles ist an Gottes Segen“ für das erste der 2ten (Der du hast vor mich gebüßet).

„Herr ich habe mißgehandelt“ für das 3te derselben (Liebster Jesu sei gegrüßet).

\*\*) S. Beispiel Nr. 148.

beigefügten Registern. Ausgefertigt und hervorgegeben von Johann Rist. Lüneburg bei Johann und Heinrich, die Sterne. Anno 1651.“ Auch hier läßt der Dichter ein Lob des Gesanges vernehmen, der den Erfindungen des Dichters den belebendsten Schmuck gewähre. „Man muß bekennen (sagt er), daß der Gesang, wenn derselbe von reiner menschlicher Stimme, danebenst auch wohlklingenden Instrumenten erschallet, noch bis auf den heutigen Tag den Liedern ein rechtes Leben und erwünschte Anmuthigkeit giebt, wie denn auch David seine geistlichen Lieder auf eine solche liebliche Art hat erklingen lassen; wiewohl wir heut zu Tage wegen Vielfältigkeit neuer wohlklingender Instrumenten, wie auch der sonderbaren Singeart, den Alten hierin weit vorgehen.“ Er wendet sich dann später zu den Urhebern der Melodien, deren hier acht sind, und rühmt ihnen nach: es haben diese redlichen und fürnehmen Leute, unangesehen sie sonst mit vielen Geschäften überhäuft, etliche auch (als sonderlich Herr Stabe und Herr Hammerschmidt) weit abgelegen, sich in schleunigster Verfertigung der Melodien über die Maaßen willfährig erwiesen, maßen auch solches ihre gar höflichen Schreiben, worin sie sich zu derogleichen Diensten auf das allerfreundlichste noch ferner erbieten, genugsam an den Tag geben, und sollte ich billig dieser großen Künstler angewendeten Fleiß, Erfahrung und Treue für aller Welt höchlich rühmen, halte es aber für ganz unnöthig, zumahl ihre herrlichen Werke und musikalische Stücke, welche schon längst in vieler Kunstliebenden Händen, und nächst solchen auch diese, sowohl und sonderlich, beides anderer Hochverständiger, als auch nach meinem Kopfe, getroffene Melodien, ihre fürtreffliche Kunst und Wissenschaft satksam erweisen. Zudem, wer ist in Teutschland so gar fremd, daß er den Nürnberger Apollo, Herrn Staben, den Sittovier (Bittauer) Amphion oder sonst weltberühmten Herrn Hammerschmidt, den alten wohlgeübten Hamburgischen Zubal, Herrn Jacob Schulken, und eben dieser hochlöblichen Stadt fürtrefflichen Arion, Herrn Heinrich Scheidemann, beide hieselbst hocherfahrene kunstreiche Orgelmeister, wie auch unsere Holsteinische Sing- und Orgelmeister Herrn Michael Jacobi und Herrn Kortkamp — meinen sehr lieben Herrn und großen Freund, Herrn Johann Schopen, habe ich auf diesemahl nicht wollen bemühen — nicht sollte kennen? — Rist hat, die eben gelesenen, schmückenden Beinamen austheilend, zwei seiner Freunde damit zu zieren vergessen; den Rathsmusicus Peter Meier zu Hamburg, und unsern Pape, welche, neben den beiden zuletztgenannten Tonkünstlern, für die dritte Abtheilung seines „Sonderbaren Buches“ himmlischer Lieder, nämlich die „Sonderbaren Lieder“ ihm Melodien gesungen hatten. Pape hatte er in seinem nächstvorhergegangenen Werke, das dieser mit neuen Singweisen geschmückt, als Schüler Jacob Schulken genannt, er mochte vielleicht glauben, daß von der Glorie dieses Hamburger Zubal dadurch allein schon sein gemessenes Theil auf ihn zurückstrahle; auch durfte es ihm scheinen als sei mit der vorangehenden allgemeinen Bezeichnung „redlicher und fürnehmer Leute“ und mit der in der besonderen Überschrift der 3ten Abtheilung gebrauchten „in der Sing- und Orgelkunst trefflich geübter Meister“ schon einem jeden sein Recht widerfahren, wenn auch nur sein Name nun neben anderen hochberühmten stehe. Diese sogenannten „sonderbaren Lieder“, oder wie sie an ihrem Orte ausführlicher genannt werden „sonderbarer Personen sonderbare Lieder“ sind solche, die, Leuten verschiedener Lebensalter und Lebensverhältnisse in den Mund gelegt, nicht sowohl auf eine allgemeinere kirchliche Bedeutung Anspruch machen, als von bestimmten Standpunkten aus zu stiller häuslicher Erbauung dienen sollen. Wir finden hier ein „ernstliches Bittlied eines andächtigen und gottseeligen Predigers“, ein Lied „frommer christlicher

*Chelente'*, einer „christlichen Wittwen, auch wohl von armen Waiselein“ zu singen; einer „christlichen, Gott- Ehr = und tugendliebenden Jungfrauen“, u. s. w. Von den Melodien dieser Lieder rühren zwei von Pape her. Es sind ihrer zu wenige um über diesen Tonkünstler ein sicheres Urtheil zu fällen; auch die 19 Melodien die er zu den Kreuzandachten Rißs erfand, reichen dazu nicht aus, weil in ihren Liedern durchgängig eine ähnliche Stimmung vorwaltet, sie selber also einander sehr nahe kommen mußten, und dem Sänger nicht Gelegenheit gegeben war, einen Reichthum an Erfindung dabei an den Tag zu legen. Die Gegenstände, oder vielmehr die Personen dieser „sonderbaren Lieder“ sind freilich mannichfaltiger, aber ihre geringere Anzahl die sich unter vier Tonkünstler vertheilt, bleibt nicht minder ein Hinderniß genügender Würdigung ihrer Urheber. Wir sind daher genöthigt an Meier und Kortkamp, die mit Pape und Jacobi sich darin theilen, schnell vorüberzugehen; zu dem letztgenannten lehren wir später auf Veranlassung zweier andern Rißschen Lieder-sammlungen zurück. Von Peter Meier wissen wir nur, daß er um die Zeit des Erscheinens der jetzt besprochenen Lieder-sammlung Rathsmusikus zu Hamburg war, und zufolge Möllers *Cimbria literata*, meist nur als Sänger einfacher Liedweisen sich ausgezeichnet haben muß, die er zu 50 weltlichen Liedern, zu Schupps Morgen- und Abendliedern, Buß-, Trost- und Dankliedern, Philipps von Hesen dichterischen Jugend- und Liebesflammen, und dessen geistlicher Seelenlust erfand; wenn nicht vielleicht mit seinen eben da genannten Geistlich-musikalischen Klang- und Trostsprüchen, die ich niemahls sahe, ein Werk mehrstimmiger concertartiger Gesänge gemeint ist. In dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder, zu deren drei (dem 2ten, 3ten und vierten) er Melodien erfand, gehört ihm unter andern die zu dem Liede christlicher, frommer Chelente:

O Gott, der du mit eigner Hand\*)  
im Paradies den edlen Stand  
der Eh' hast angestiftet wohl

dessen drei erste Zeilen er als wesentlich zweistimmigen Gesang, in nachahmendem Nachtreten der oberen Stimme hinter die Grundstimme behandelt hat, während zu den drei letzten Zeilen, erst im  $\frac{3}{4}$ , dann im  $\frac{4}{4}$  Takte er beide vereinigt:

daß man in solchem leben soll  
nach deinem Willen; und auch wir  
gesetzt sind darin von dir u.

ein sinnreicher Gedanke, das Zusammengeben und das Zusammenseyn auch äußerlich unterscheidend, doch für den Gemeinegesang freilich verloren. **Jacob Kortkamp** wird unter dem Vornamen „Johann“ von Mattheson (S. 227) in seiner Ehrenpforte bei Gelegenheit Franzens de Winde erwähnt, als ein, nach 1660 noch junger, doch braver Organist u., welcher nachgehends an die Marien Magdalenen und Gertruden Kirche befördert worden, und seine Sachen sehr wohl verstanden habe. Ihn hält nun wohl Mattheson mit Recht für eben denjenigen, dessen Johann Riß in seinem sonderbaren Buche himmlischer Lieder rühmlich gedenkt; allein er irrt wahrscheinlich, wenn er ihn als einen unlängst Verstorbenen bezeichnet. Denn nähmen wir ihn um 1660 auch nur als einen 24jährigen an, so

---

\*) S. Beispiel Nr. 149.

wäre er 1636 geboren, und hätte, wenn bei dem Erscheinen der Ehrenpforte (1740) „noch nicht so gar lange todt“ — Gerber nennt das Jahr 1732 — ein Alter von 96 Jahren erreicht, und demnach, als um 1651 ein nur funfzehnjähriger, kaum die Melodien zu Rist's Lieder Sammlung erfunden haben können. Auch würde dann Mattheson schwerlich verfehlt haben, neben seiner Geschicklichkeit und seinem Rufe in noch zartem Alter, seiner langen Lebensdauer, als etwas Merkwürdigen, zu gedenken. Am wahrscheinlichsten ist es also, anzunehmen, daß der Verfasser der Ehrenpforte hier auf einen Einzigen bezogen habe, was von Zweien zu erzählen war — zumahl auch die Taufnamen des von ihm Genannten, und des bei Rist Vorkommenden verschiedene sind — und wir dürften das Richtige annehmen, wenn wir Johann Kortkamp für den Sohn des Jacob halten, der unter den Sängern Rist's erscheint, und vielleicht, weil Amtsnachfolger seines Vaters, diese Verwechslung veranlaßt hat. Von Kortkamp rühren vier unter den Weisen der „sonderbaren Lieder“ her; des 5ten (einer schwangeren Frau), des 6ten (einer gottseligen Wittwe), des neunten (eines auf dem Meere Schiffenden), des 10ten (eines Handwerkers, Kauf- oder Handelsmanns), mehr zwar als von seinen übrigen drei Mitarbeitern, doch zu seiner Würdigung immer unzureichend, da ihre Zahl stets eine höchst geringe, und keine unter ihnen eigenthümlich ausgezeichnet ist. Sie gehören sämmtlich weichen Tonarten an, und dem graden Takte; wie denn überhaupt in dieser Liederabtheilung Beides überwiegend vorkommt. Nur die Singweisen Meiers machen davon eine Ausnahme. Die zu dem 3ten Liede (eines gottliebenden Kriegsmannes) von ihm erfundene ist — die einzige unter Allen — harter Tonart, und durchweg vorwaltenden dreitheiligen Maaßes; der des 4ten haben wir bereits zuvor gedacht; auch die dritte von ihm herrührende des 2ten Lieder (einer christlichen Landesobrigkeit) zeigt, gleich dieser letzten, Wechsel des graden und ungeraden Taktes, wenn auch nicht so sinnreich eingeführt als dort. In Freilingshausens Gesangbuch ist weder ein Lied noch eine Melodie dieser Abtheilung übergegangen. Königs harmonischer Lieder Schatz weist zwar auf alle Lieder derselben hin, bis auf eines — das 7te, einer gott-ehr- und tugendliebenden Jungfrau — doch immer mit Angabe einer bekannten Melodie, und für keines derselben giebt er eine eigene, geschweige denn die der hier besprochenen Meister. Jede der anderen vier Abtheilungen des sonderbaren Buches himmlischer Lieder ist nur einem einzigen Meister zugetheilt. In der ersten, welche „Klag- und Bußlieder“ enthält, ist **Siegward Gottlieb Stade** zu Nürnberg Rist's Gefährte. Stade war zu Nürnberg im Jahr 1607 geboren, ein Sohn des dortigen hochgeschätzten Organisten an St. Sebald, Johann Stade. In seinem acht und zwanzigsten Jahre, um 1635, wurde ihm die Stelle des Organisten an der St. Lorenzer Kirche daselbst übertragen, die er 20 Jahre lang, bis an seinen 1655 erfolgten Tod bekleidete. Er scheint, neben seinem Berufe als ausübender Künstler, auch mit Forschungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte sich beschäftigt, und Versuche gemacht zu haben, die Art der Tonkunst längst vergangener Zeiten zur Anschauung zu bringen. Wir finden in Will's Nürnberger Gelehrten Lexikon die Nachricht von einer, wahrscheinlich nur handschriftlich vorhandenen, von ihm verfaßten Abhandlung „Vom Anfang, Fortgange, und jetzigem Zustande der Musik“, und Freher erzählt von ihm, daß er am 28. May 1643 bei Gelegenheit einer Rede Johann Michael Diller's über einen ähnlichen Gegenstand — de ortu, progressu, usu et abusu musices — den 150sten Psalm aufgeführt habe, der außer den damals gebräuchlichen, mit verschiedenen darin genannten Instrumenten der Hebräer begleitet worden sei. Seines „Rudimentum musicum“ — einer kurzen Anleitung zur Singkunst Nürnberg 1636 und 1648 — seiner „musikalischen

gende bleiben mußte, so ist doch in einem Falle mindestens (bei dem neunten Liede) der dreitheilige für dessen Melodie durchhin angewendet. Daß phrygische Anklänge öfter vorkommen darf uns bei einem Konfessor nicht wundern, dessen frühere Werke wir als Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts bezeichneten: finden doch dergleichen selbst in Werken der Meister unserer Tage noch eine Stelle. Durchaus in einer Kirchentonart bewegt sich indeß keine unserer Singweisen. Wer sich bei ihnen an die Urmelodien erinnert, denen ihre Strophen anfänglich eigneten, wird freilich finden müssen, daß eine solche Vergleichung ihnen nicht zum Vortheil gereicht; oft wird es ihm selbst schwer werden diese Maaße zu erkennen. Denn die neue Melodie, obgleich ihnen angeschlossen, ermangelt doch des besonderen Nachdruckes eben an denjenigen Stellen, welche die ältere auf das kräftigste, bezeichnendste hervorhob, als das, auch die Strophe eigenthümlich Gestaltende. So namentlich in der ersten Melodie auf die Strophe: „O Herre Gott begnade mich“, und zumahl in der 7ten auf die des Liede: „Allein zu Dir Herr Jesu Christ“ wo die der Schlußzeile (von 8 Sylben) vorangehende kürzere (von deren 5) das Bezeichnende des Abgesanges ist, was in der Singweise Stadens ganz verschwindet, weil die 4 letzten Zeilen derselben, ohne bestimmte Einschnitte in Achtelnoten rasch fortgehend, nur bei den Schlußsyllen der letzten Zeile sich breiter ausdehnen. Nehmen wir an, es sei die Absicht gewesen, in diesem Liede, wo der Macht Gottes in der Natur gegenüber, die Schwäche und Bedürftigkeit des sündigen Menschen zur Anschauung gebracht werden soll, auch in der Melodie durch das rastlose Fortschreiten der Edne Beben und Furcht auszudrücken, jede Vergleichung aber durch die, davon unzertrennliche, ganz verschiedene musikalische Ausgestaltung der bekannten Strophe auszuschließen, so würde dabei nur zu erinnern seyn, daß hierin weniger eine Ausgestaltung der Strophe in eigentlichem Sinne zu finden, als vielmehr diese nur als Veranlassung genommen sei, ein ganz neues tonkünstlerisches Gebilde daran äußerlich zu knüpfen. Hier tritt uns nun in der That dasjenige entgegen, was wir später zumahl als das Bezeichnende der neuen Melodien des Riffschen Sängerkreises erkennen werden. Die Glieder desselben bestrebten sich, aus einer alten dichterischen, tonkünstlerisch bereits in engem Anschließen ausgestalteten Form, eine neue zu entwickeln; eine neue in dem Sinne, daß sie nunmehr als ein vollkommen Abweichendes, gänzlich Verschiedenes, neben die ältere sich stelle; wodurch denn eben jene innige Einheit der dichterischen und tonkünstlerischen Gestaltung verloren gehen mußte, die in den älteren geistlichen Singweisen uns erhebt und erfreut. Wir kommen darauf später zurück, bei den letzten Liederansammlungen Riffs und deren Sängern; hier sei es vorläufig angedeutet, als ein sich Anbahnendes, und namentlich daran sich Knüpfendes, daß Riff, der zuvor neue Strophen für seine Lieder erfunden hatte, einem vielfach an ihn ergangenen Begehren gemäß nunmehr zu den gebräuchlichen des kirchlichen Gemeindegesangs zurückgekehrt war, an die seine späteren Sänger sich anzuschließen hatten.\*)

Von den zehn Liedern der jetzt besprochenen ersten Abtheilung des Riffschen „sonderbaren“ Buchs enthält das Lüneburgische Gesangbuch von 1661 deren fünf, (das erste, 2te, 4te, 6te und 7te) jedoch ohne eigene Melodien; erst in dessen späterer Ausgabe von 1696 findet das 2te (D welch' ein Übel ist der Krieg) eine solche, jedoch nicht Stadens. Der 2te Theil von Freilingshausens Gesangbuch (1714) giebt drei dieser Lieder: das erste (Nr. 254), dritte (Nr. 745), fünfte (Nr.

\*) S. Beispiel 150. Stadens Weise zu dem Liede: Wie groß o Gott ist deine Macht.

675) ohne Melodien; Königs harmonischer Liebersatz nimmt (das 8te und 9te ausgenommen) auf alle Bezug, ohne einem einzigen von ihnen eine eigene, geschweige Stabs, Singweise beizugeben. Keine von ihnen hat demnach in die Kirche da Eingang gefunden, wo es am ersten vorauszu sehen wäre. Sie blieben ohne Anklang, wie denn bei allem redlichen, verständigen Streben, Stabe nur ein mittelmäßig Begabter war, dem der Name des „Nürnberger Apollo“ nur durch eine in jener Zeit sehr beliebte Redefigur beigelegt werden konnte.

Die Melodien der Lob- und Danklieder des anderen Theiles rühren von **Andreas Hammerschmidt** her. Wir haben uns mit diesem ausgezeichneten Meister früher bereits ausführlich beschäftigt, über seine Lebensverhältnisse, den Gang seiner Kunstbildung, also hier nichts zu wiederholen; nur als Glied des Kreises dem er sich hier anschließt können wir nachträglich noch von ihm handeln. Die ihm zugetheilten Lieder schließen sich denen des ersten Theiles, ihrem Inhalte nach, nahe an. Das erste ist „ein herzlich Danklied, wenn uns Gott nach abgelegter bußfertiger Beichte durch seinen Diener von Sünden hat entbunden, und wiederum zu Gnaden auf- und angenommen“; das zweite ein „herzinnigliches Lob- und Danklied nach Empfangung des hochwürdigen heiligen Abendmahls“; das dritte, ein „herzlich Lob- und Danklied nach erlangtem guldnen Frieden und geendigtem blutigem Kriegswesen“; das 4te ein „Lob- und Dankliedlein nach überstandenen schweren Sterbens läuften, pestilentischen und anderen giftigen Seuch- und Krankheiten“; das fünfte: ein „Lob- und Danklied, welches nach geendigtem starken Donnerwetter, oder wenn sonst ein heftiges Ungewitter ohne Schaden ist fürüber gangen“ kann gesungen werden; das sechste: ein „Lobgesang eines vielgeplagten, nunmehr aber aus der Verfolgung und von seinen Feinden herrlich erlöseten Christen“; das siebente „ein Lobgesang wenn der Winter vergangen, und die liebliche Frühlingsluft wieder herfürbricht“; das achte: „ein Dank- und Bittlied für und um den reichen Segen Gottes, mit welchem er uns sonst alle Jahr so milbiglich pflegt zu beschenken“; das neunte, „ein freudiges Danklied zu Gott, daß er uns das tägliche Brod in Gesundheit, Friede und Wohlergehen läßt genießen, mit demüthiger Bitte, daß er uns gnädig dabei erhalten wolle“; das zehnte endlich: „ein Danklied zu Gott, daß er unser Gebet so gnädiglich erhört und angenommen.“ Die genaue Beziehung der meisten dieser Lieder zu denen der ersten Abtheilung leuchtet ein; sie deuten auf jene, als Erhöhung der dort ausgesprochenen Bitten. Bis auf zwei (das 4te und 7te, welche auf Melodien Johann Schops verwiesen sind) hat Rist alle auf Strophen älterer geistlicher Lieder gerichtet. Hammerschmidt ist diesen auch treuer nachgegangen als Stabe: nur seine Melodie des 3ten Liedes „Nun ist die längst verhoffte Zeit“ macht davon eine Ausnahme. Dasselbe gehört der in dem evangelischen Kirchengesange so sehr vorherrschenden 7zeiligen Strophe an: „Nun freut euch lieben Christengemein“, die hier, wenn auch nicht unkenntlich, dadurch aber weniger kenntlich wird, daß in Hammerschmidts Melodie die beiden Zeilen der Strophen des Aufgesanges, nicht wie gewöhnlich überein, sondern verschieden betont sind, das Ganze aber im  $\frac{3}{4}$  Takte einhergeht. Diese Weise ist sonst die einzige in harter Tonart (F) gesungene; für die anderen alle hat der Sänger die weiche gewählt — C moll, D, G, A moll — die also, im Gegensatz zu den Melodien des ersten Theils, die unbedingt vorwaltende ist. Ja sie ist auch für die Weisen solcher Lieder angewendet, die neben diesen neuen auf ältere Melodien harter Tonart verwiesen sind; so für die des ersten, bei dem die Weise „Ein Kindelein so löblich“ gebraucht werden kann; des zweiten, auf die Melodie „Nun lob mein' Seel den Herren“ gerichteten, wo die

neue auch noch im geraden Takte einhergeht, während die alte dem dreitheiligen angehört; des dritten, auf die Weise „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn“ verwiesenen. Auch hier mag die Absicht, (dem Meister vielleicht unbewußt) gewesen seyn, bei allem treuen Anschließen an die Einschnitte der älteren Strophe, und ihrem, selbst nachdrücklichen Ausprägen, dennoch von ihrer ursprünglichen Betonung sich so weit als möglich zu entfernen, um desto sicherer etwas Neues zu leisten. Dadurch sind nun die Lob- und Danklieder gegen die Buß- und Betlieder, deren Ergänzung wir sie — als Erhörungsgefänge — doch nennen dürfen, in einen eigenen Gegensatz getreten; jene sind die heiterklingenden, diese die düstertönenden. Man hat wohl früher schon ein Mißverhältniß hierin empfunden, indem man zwar die Lieder, nicht aber ihre Melodien in die Gesangbücher aufnahm. In dem Lüneburger Gesangbuche von 1661 — zehn Jahre nach dem Erscheinen von Rists Werke, und noch bei des Dichters Leben — finden wir 5 Lieder dieser 2ten Abtheilung, das erste bis vierte, und das achte, alle indeß auf ältere Melodien verwiesen; die spätere Ausgabe dieser geistlichen Liederammlung, von 1696, giebt dem ersten, vierten und achten — Mein Gott, nun bin ich abermahl; Lasset uns ihr Christen, singen; O Gott dir dank' ich allezeit — zwar eigene Singweisen, aber neue, neben Hammerschmidts erfundene, von denen die 2te mindestens nun harter Tonart ist; Freilingshausens Gesangbuch (1704, Nr. 242) enthält zwar das Abendmahlslied „Wie wohl hast du gelabet“, doch ohne Hammerschmidts, noch eine neue Singweise, an die freudige des Liedes: „Nun lob' mein' Seel den Herren“ sich haltend; Königs Liederchatz (1738) der auf alle Lieder dieses 2ten Theiles, nur das sechste ausgenommen, hinweist, giebt doch nur für das erste eine eigene Melodie, aber eine dritte, weder mit Hammerschmidts, nach der des späteren Lüneburgischen (großen Cellischen) Gesangbuches übereinkommende. Vergebens also hatte Rist den neben Heinrich Schütz vielleicht am meisten gefeierten Tonkünstler seiner Zeit sich gesellt; bei allen Vorzügen der von diesem gesungenen Melodien — Sangbarkeit, Mannichfaltigkeit und Ungezwungenheit der Modulation, einfachen, aber kräftigen Bässen — sahe er doch keiner derselben die Pforten der Kirche geöffnet, und wir müssen es unentschieden lassen, in welcher Ausdehnung man ihrer zu häuslicher Erbauung sich bedient habe.

Von dem dritten Theile unserer Sammlung haben wir schon zuvor gehandelt. Der vierte Theil derselben enthält „Sterbens- und Gerichtslieder, mit neuen, von dem hocherfahrenen und kunstgeübten Herrn Jacob Schulken — dem alten, wohlgeübten Hamburgischen Jubal, wie ihn der Dichter in der Vorrede nennt — wohlverdientem Organisten bei der Haupt-Kirche Sanct Peters in Hamburg beweglichst gesetzten Melodien.“ **Jacob Schulz** (oder **Prätorius**, wie er gewöhnlicher genannt wird) war zu Hamburg um das Jahr 1600 geboren, ein Sohn des berühmten Hieronymus Prätorius, den wir früher kennen lernten. Ernstlich und mit Erfolge zur Schule gehalten, von seinem Vater in der Orgelkunst unterrichtet; brachte er es bald so weit, daß er diesen in seinem Dienste an der S. Jacobi Kirche vertreten konnte. Doch sein Eifer für die Kunst ließ ihn nicht rasten, er mußte weiter streben. Er hatte von Peter Sweelinck, dem großen Orgelmeister zu Amsterdam, gehört; zu ihm zog es ihn, um seinen Unterricht zu genießen, und in seiner Kunst fortzuschreiten. Die Vorsteher der S. Jacobi Kirche unterstützten ihn in diesem Wunsche, sie versprachen die Hälfte der Kosten zu tragen. Da um eben diese Zeit nun Hans Scheidemann, Organist zu S. Catharinen in Hamburg, seinen Sohn Heinrich, dem wir bei der letzten Abtheilung des Ristschen Werkes wieder begegnen werden, ebenfalls zu Sweelinck in die Lehre schickte, so trafen beide junge Hamburger bei diesem Meister

zusammen, und wetteiferten, beide ehrgeizig, zur Freude desselben, wer es unter seiner Anleitung am weitesten bringen werde. Von Prätorius erzählt uns Mattheson\*), er habe Sweelinks Sitten und Gebehrden an sich genommen, die überaus angenehm und ehrbar gewesen; ein gewisses hohes Wesen, das ihn wohl gekleidet habe. Er habe die äußerste Nettigkeit in allem seinem Thun geliebt, wie es der Holländer Gewohnheit sei. Sehr gravitatisch, ja, etwas sonderbar, habe er sich immer gezeigt. An der Orgel habe er den Leib ohne sonderliche Bewegung gehalten, und seinem Spiele ein Ansehen gegeben, als ob es gar keine Arbeit wäre. Hiezu habe ihm sein natürlich-ernsthaftes, ordentliches und bescheidenes Wesen nicht wenig geholfen. Es sei eine Lust gewesen, nicht allein ihn zu hören, sondern auch zu sehen, wenn er an der Orgel gesessen habe. Nach seiner Heimkunft aus Amsterdam sei der Organist zu S. Peter gestorben, und er an dessen Stelle getreten, noch bei des Vaters Lebzeiten. Als junger Mann sei er Vicarius am Dome, zuletzt gar Decanus calendarum geworden. Nach seines Vaters Tode — am 27sten Januar 1629 — habe er dessen Dienst zu S. Jacob und S. Gertrud erhalten, wobei ihm die Ehre widerfahren sei, mit einer prächtigen Musik eingeführt zu werden. Er hätte also, da Rist ihn 22 Jahre später immer noch Organist an S. Peter nennt, eine solche Stelle an drei Kirchen seiner Vaterstadt zugleich bekleidet; eine große Auszeichnung, wenn nicht vielleicht Rist geirrt, und den Meister nur nach seinem zuerst angetretenen Amte genannt hat.

Daß Prätorius als Orgelspieler, im Vereine mit Schop als ausgezeichnetem Geiger, dem Könige Christian dem Vierten von Dänemark sehr werth gewesen sei, hörten wir bereits früher. Seine Orgelsachen waren schwer zu spielen, und hatten in der Arbeit vor allen andern etwas voraus. An hohen Festtagen spielte er zwar freudig, aber zu Bußliedern, — wie Mattheson erzählt — war er sonderlich aufgelegt, und wußte die Stimmen so zu gebrauchen, daß sie ihre natürliche Eigenschaft behielten, und man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel rühmen mußte. Daß er viele achttimmige Motetten neben seinen Sätzen für die Orgel gearbeitet habe, von denen jedoch keine gedruckt seien, erwähnt Mattheson nebenher in einer Anmerkung.

Jacob Prätorius starb in eben dem Jahre in welchem Rists Sterbens- und Gerichtslieder seines „sonderbaren Buches“ erschienen, um 1651. Mit Beziehung hierauf singt Rist von ihm:

Nachdem Herr Schulke nun den Tod  
und das Gerichte wohl besungen,  
ist er auch durch die letzte Noth,  
Recht als ein Siegesfürst gedrungen u.

auch hat er gewiß, wegen seiner Vorliebe für das Ernste, selbst Düstre, ihm eben diese Abtheilung seines Werkes übertragen. Die Lieder derselben, Betrachtungen über Tod und letztes Gericht, eignen alten, ja, mit den ältesten Strophen des evangelischen Kirchengefanges: „Herr Christ, der einig' Gottes Sohn; An Wasserflüssen Babylon; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn; Erbarm dich mein, o Herre Gott“ u.; nur zwei unter ihnen, das 8te und 10te, werden auf ihre „eigene, ganz neue Melodie“ verwiesen. (Wach auf, wach' auf du sichere Welt\*\*) — Wird denn nun der Tag anbrechen). Wir dürften, bei der Sinnesart des Sängers, und dem Inhalte der Lieder, voraussetzen,

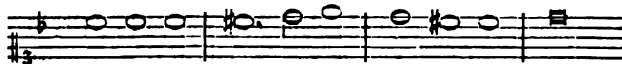
\*) Ehrenpforte S. 328 — 330.

\*\*) S. Weispiel Nr. 151.



daß hier, eben wie in der 2ten und 3ten Abtheilung, doch mit besserem Rechte als dort, die weiche Tonart in gleichem Maaße vorherrschen werde. Dieses ist jedoch nicht der Fall: ihr Verhältniß zu der harten stellt sich dar wie 6 zu 4, und eben die beiden zuvor erwähnten Lieder, die auf keine älteren Strophen bezogen werden, (das 8te und 10te) haben neue Singweisen in harten Tonarten (F und G), den beiden Tonhöhen, in denen dieselben überhaupt bei diesen Melodien des Jacob Prätorius allein vorkommen; wogegen die weiche Tonart in 5fachem Umfange erscheint, von C, D, E, G und A moll. Das „Ernsthafte und Gravitätische“ des Meisters spricht sich lebiglich in dem unbedingten Vorwalten des geraden Taktes aus, nicht etwa in Anklängen kirchlicher Tonarten, deren keine vorkommen, nicht einmahl die sonst häufig erscheinenden phrygischen. Eher dürfte man behaupten, daß diese Melodien des als so gemessen und feierlich im Leben erscheinenden Mannes mehr ein modernes Gepräge tragen als die der zuvor betrachteten Meister. Sie sind reicher an Melismen, an synoptischen, ja chromatischen Stellen, deren wohl auch bei jenen einmahl vorkommen, hier indeß selbständiger sich geltend machen\*). Die älteren Strophen werden dadurch oft unkenntlich, daß die Betonung auf das Maaß nicht Rücksicht nimmt, Unterlassungen, die mehr oder minder fast in jeder Melodie vorkommen. Nicht etwa als sei von dem Sänger zu erwarten gewesen, daß er dem Maaße seines Dichters in Längen und Kürzen nachgehe, etwa wie es in den Versuchen des vorangehenden Jahrhunderts, antike Zeilen oder Strophen musikalisch darzustellen, geschehe. Es ist hier lebiglich die Rede von dem Nachdrucke, den die, dem Maaße zufolge, lange Sylbe durch das auf sie fallende Taktgewicht erhält, das in älteren Melodien auch da ihr noch bleibt, wo Länge und Kürze, dem Maaße entgegen, ihre Stelle wechseln, wie etwa bei dem rhythmischen Wechsel am Schlusse des Auf- und Abgesanges der Weise: Herr Christ, der einig' Gotts Sohn. Dieser Nachdruck des Taktgewichts wird hier sehr häufig ihr entzogen, wie beispielsweise in der Melodie des ersten Lieder (D Vater aller Gnaden ic.), das der eben erwähnten Strophe angehört\*\*). Es mag seyn, daß der Meister diese Abweichungen um der, seiner Überzeugung nach, richtigen Deklamation willen sich erlaubte, sie sollen auch weder als Fehler gerügt, noch als verwerflich bezeichnet werden, sie zeigen nur, daß die Richtung seiner Zeit auf das Deklamatorische, wie sie von Italien her sich angebahnt hatte, auch ihn beherrschte, und von dem volksmäßig Faßlichen ihn ablenkte. Auch ist keine seiner Melodien kirchlich geworden. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 hat wohl das 7te Lied dieser 4ten Abtheilung aufgenommen: „Laßt ab von Sünden alle“, doch ohne seine Melodie, die sich auch in dessen späterer Ausgabe (1696) eben so wenig findet als überhaupt eine eigene. Freilingshausen's Gesangbuch (1704, Nr. 14) giebt für das achte Lied „Wach auf, wach auf du sichere Welt“, das seiner neuen Strophe wegen auf keine bekannte Melodie verwiesen wird, und deshalb

\*) S. z. B. in Hammerschmidt's Weise zum 3ten Liede der 2ten Abtheilung, Takt 17—20



wo im achtzehnten Takte offenbar nur wegen der Modulation nach D der Unterhalbtton vorausgenommen wird; wogegen in dem 2ten Takte des 3ten Lieder der 4ten Abtheilung Prätorius Melodie das Chromatische um sein selbst willen einführt



u. f. w.

\*\*) S. Beispiel Nr. 152.

schon die neue unseres Schulz beibehalten haben würde, hätte sie Anklang gefunden, eine andere, damals wohl dazu erfundene, die später auch, nur in anderer Tonhöhe, in Königs Liederschaz übergegangen ist, der die 7 Lieder dieses Theils, auf die er Bezug nimmt — ihm fehlen das 4te, 5te und 9te — durchweg auf andere Melodien verweist, auch das zehnte, das ihm zufolge nach der Weise der neuen Lieder: „Friede, Friede, meine Seele“ und „Liebster Jesu, liebstes Leben“ gesungen werden soll.

Wir gehen nun zu der fünften und letzten Abtheilung unserer Sammlung über, „in sich begreifend (wie Rist sie überschreibt) Höllen und Himmels Lieder, mit neuen von dem hochberühmten Künstler Herrn **Heinrich Scheidemann**, bei der Catharinen Kirche in Hamburg wohlbestalltem Organisten, sehr anmuthig gesetzten Melodien.“ Heinrich Scheidemann, „der hochlöblichen Stadt Hamburg fürtrefflicher Arion“ wie ihn Rist in seiner Vorrede nennt, war, (Gerber zufolge, \*) um 1600 zu Hamburg geboren, in gleichem Jahre mit Jacob Pratorius, ein Sohn Hans Scheidemanns, Organisten an der St. Catharinen Kirche daselbst. Im Jahre 1616 wurde er, auf Kosten der Vorsteher dieser Kirche, dem Unterrichte des Peter Swelink, Organisten zu Amsterdam, anvertraut, wo er, wie schon erzählt ist, mit Jacob Pratorius zusammentraf, in rühmlichem Wettstreit der Orgelkunst obliegend. War aber jener gravitätisch, gemessen, auf seine Erscheinung bedacht, in seinen Werken sorgsam, gelehrt, schwierig; so war Scheidemann, wie Mattheson erzählt, „freundlicher und leutseliger, ging mit jedermann frei und fröhlich um, und machte nichts sonderliches aus sich selber. Sein Spielen war eben der Art; hurtig mit der Faust, munter und aufgeräumt; in der Composition wohl gegründet, doch nur mehrentheils so weit, als sich die Orgel erstreckte; seine Säge ließen sich leicht spielen.“ Nach Gerber starb Heinrich Scheidemann 1654, drei Jahre später als Jacob Pratorius; von seinen Werken weiß jener Gelehrte nur die Melodien der fünften Abtheilung von Rists sonderbarem Buche neuer himmlischer Lieder anzuführen. Nennt er ihn indeß den Urheber der Melodie des Liebes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, so wird es, so oft auch seitdem diese Behauptung wiederholt worden ist, doch keiner weitläufigen Widerlegung derselben bedürfen, wenn man erwägt, daß jene Singweise schon ein Jahr vor Heinrich Scheidemanns Geburt (1599) in Philipp Nicolai's Freuden Spiegel des ewigen Lebens abgedruckt war; daß allerdings ein Scheidemann, aber des Vornamens David, nicht Heinrich, sie setzte, wie sie im Hamburger Melodienbuche von 1604 erscheint; daß unter diesen Voraussetzungen auch nicht der entfernteste Grund vorhanden ist, Beide für Eine Person zu halten, oder gar einem Ungeborenen oder Vierjährigen die Erfindung einer Singweise und ihres vierstimmigen Tonsazes zuzutrauen.

Was nun die Lieder betrifft, zu denen Scheidemann für Rist Melodien erfand, so sind sie wohl die geringhaltigsten des ganzen Buches. Die ekelhafte Beschreibung „der grausamen Gefängnisse und des gar abscheulichen Ortes der Hölle“, der höllischen Peiniger, der „unaussprechlichen Pein, Marter und Strafen, welche die Verdammten in der Hölle ewig müssen erleiden und ausstehen“, mag man kaum lesen, geschweige Strophen singen, wie etwa diese:

Wer mag ermessen den Gestank  
Der hier auch wird gefunden?  
Der strenge Gift kann machen krank

\*) K. & Z. II. Col. 418. 419.  
v. Winterfeld, der ewangel. Kirchengesang II.

urplötzlich den Gesunden,  
er ist wie dicker Koth und Feuer  
durch ihn wird alles Ungeheuer  
das sinket, überwunden.

oder:

Du wirst für Stank vergehen  
Wenn du dein Nas mußst sehen,  
Dein Mund wird lauter Gall  
und Höllewermeth schmecken,  
des Teufels Speichel lecken  
Ja, fressen Koth im finstern Stall.

Nur nach Greueln wie der dreißigjährige Krieg sie gebracht, nach einer schauerhaften Verwilderung wie er sie herbeigeführt, läßt es sich erklären, daß solche Bilder nöthig seyn konnten, an Graus und Ekel das Selbsterlebte überbietend, um von dem Sündenwege abzuschrecken, und daß ein Geistlicher seinen Kirchkindern zumuthen durfte, singend dabei zu verweilen, — wäre es auch nur außerhalb der Kirche gewesen — um ihr Heil zu fördern. Und so wird denn im Gegensatz auch der Himmel gar lustig ausgemalt, wo man aller Plagen ledig sei, die hienieden gar unbequem fallen:

„da findet sich kein Zipperlein  
kein Schlag, kein Schwindel, Nicht noch Stein,  
noch andre Leibes Plagen ic.“

da wird man sich frisch umher tummeln können:

„in der Luft  
viel schneller als der Donner pufft  
vom Himmel bis zur Erden“

und kein Bedürfnis kennen, denn:

„der Leib ganz hurtig risch und schlank  
soll ohne Brod, Fleisch und Getrank  
Gar schön erhalten werden“

und gar herrliche Concerte wird es dort geben, denn:

„die schnellen Himmelsgeister  
und Engel stehen da  
wie die Capellenmeister,  
das groß' Alulujah  
mit uns auf hohen Geigen  
auf Lauten und Pandor  
zu machen, nichts soll schweigen  
im Bass, Discant, Tenor.“

Da ist es denn kein Wunder, wenn ein solches Leben Dualen und Graus vorgezogen wird, und man sich nach der Schnur hält, um seiner theilhaft zu werden. Es ist eine fleischliche Hölle, ein fleischlicher Himmel, den der Dichter, am wenigsten hier diesen Namen verdienend, uns vorführt;

ein Himmel, nicht in erhabenen geheimnißvollen Bildern ahnungsvoll gezeigt, oder in der heiligen Einfachheit jenes „alten Cantors“ von Joachimsthal geträumt, wo man seinem geliebten, das Himmlische an das Irdische knüpfendem Berufe ohne Hemmung und Hinderniß leben könne, wo der Gedanke unmittelbar heilige That werde; sondern eine sauer abverdiente Vergeltung, wonach im Wohlleben gegen das leidend Erlittene die Rechnung quitt wird, und alles fein ordentlich aufgeht. Und doch ist es auffallend, daß, fast hundert Jahre später (1738) zufolge Königs harmonischem Liederfchaze, in Süddeutschland selbst diese Lieder in Gebrauch gewesen seyn werden, denn dort werden alle angeführt, und auf die ihnen schon bei Rist beigezeichneten, durchweg alten Melodien hingewiesen. Dagegen haben weder die angeführten Ausgaben des Lüneburger Gesangbuches (1661. 1696) noch das Freilingshausensche eines dieser Lieder; das Leipziger von Bopelius (1682) theilt das 9te mit, „Frisch auf und laßt uns singen“ und giebt ihm einen einfachen fünfstimmigen Tonsatz über Scheidemanns Melodie mit, von dem es unentschieden bleiben mag ob er diesem angehöre, obgleich er über seine Grundstimme der Singweise gearbeitet ist.

Es darf nicht befremden, daß Lieder, eines Inhaltes wie die beschriebenen, außer Stande waren, einen Tonkünstler zu begeistern. Scheidemann hat das Seinige gethan, den „rüsigen“ Poeten zu befriedigen, aber Außerordentliches hat er nicht geleistet. Er hat die Weisen der vier Höllelieder ernst gehalten, ja, er läßt eine derselben — die des 3ten, „Kommt her ihr Menschenkinder, kommt her ihr frechen Sünder“ dessen 16te Strophe wir zuvor mittheilten — in der phrygischen Tonart auftreten, deren eigenthümliche Schlußfälle genau beobachtend; jedoch schon in der des 5ten „O Blindheit! bin ich denn der Welt zu dienen nur erschaffen“ wird er ganz leichtfüßig; ein schnelles Herplappern der Worte, im Aufgesange durch den Gegensatz einer zögernden Syncope gewürzt, widerspricht dem geistlichen Gepräge, das der Melodie doch zu geben gewesen wäre. An einer Menge unbetonter, nachdruckloser Noten, deren jeder doch eine Sylbe zugetheilt ist, sind auch die Weisen des 6ten und 7ten Liedes reich; die des 8ten (der Strophe: „Von Gott will ich nicht lassen“ eignenden) ermangelt der Ruhe und Stätigkeit, theils, indem die 2 Stollen des vierzeiligen Aufgesanges verschieden betont, theils die 4 Zeilen des Abgesanges durch punktirte und zertheilte Noten so eng aneinander gekettet sind, daß auch der Bau der Strophe dadurch undeutlich wird. Die des neunten „Frisch auf und laßt uns singen“ der wir bei Bopelius begegneten, und von deren Liede wir zuvor die letzten 8 Zeilen der 9ten Strophe mittheilten, hat einen gewissen frischen Schwung, dem sie wohl ihre etwas längere Erhaltung zu danken haben wird\*)

Die Vielheit der Tonkünstler welche Rist für das eben besprochene Werk heranzog, hat uns veranlaßt, länger bei demselben zu verweilen. Bei der nächsten seiner Liederfassungen, die mit diesem in demselben Jahre erschien (1651), gesellte er sich wiederum einen einzigen Meister seiner Vaterstadt. Dieser, **Thomas Selle**, war am 23. März 1599 geboren, in einer sächsischen Stadt, die er auf dem Titel eines seiner Werke (*Deliciae pastorum Arcadiae*) Cervicca nennt, und die man für Zorbis halten möchte, wiewohl Mattheson es bestreitet, indem diese Stadt lateinisch Sorbica heiße. Wir können es auf sich beruhen lassen, da wir bisher von keinem Streite mehrerer Städte darüber gehört haben, welcher von ihnen er angehöre. Noch in jungen Jahren erhielt er das Rektorat zu Wesselsbur in Dithmarsen, das er im Jahre 1624 mit dem zu Heide vertauschte, und dann, um

\*) S. Beispiel Nr. 153.

1636, an das Cantorat zu Igehoe berufen wurde. Von dort kam er, 1641, nach Hamburg als Stadtkantor, Canonicus minor des dortigen Doms und Director der Musik dieser Kirche. Er stand bei seinen Zeitgenossen in großem Ansehen; oft finden wir ihn in Lobgedichten jener Zeit neben Schütz, Schein, und anderen großen Tonkünstlern genannt, als einen von denen, deren Name mit einem S beginne, einem Buchstaben, an den eine so zahlreiche Reihe von Namen ausgezeichnete Tonmeister sich knüpfen! Gerber führt uns unter 15 Nummern\*) seine gedruckten Werke auf, unter denen die beiden, jetzt zu besprechenden, die letzten Stellen einnehmen. Außer diesen ist mir keines derselben zu Gesicht gekommen. Nach ihren Aufschriften zu urtheilen waren sie, neben Gelegenheitsgesängen, fast in gleicher Zahl weltlichen und geistlichen Inhaltes, in der Form der von Italien aus so beliebt gewordenen Concerte; seine *Concertatio Castalidum*, seine *Decas concertuum*, sein erstes Buch *concertuum latinorum sacrorum*, seine zehn geistlichen Concertlein, deren der erwähnte Gelehrte gedenkt, deuten unzweifelhaft dahin. So hat auch Georg Neumark ein ihm von Selle zugeschriebenes Concert für Singstimmen, Violinen und Violdagamben in seinem Poetischem Lustwalde, durch ziemlich prosaische Zeilen gefeiert. Diese „Concertart“ pflegt freilich gern an nur wenige Stimmen sich zu knüpfen; so heißt Selle's „*pentas concertuum germanico — sacrorum*“ eine *trivocalis*; so seine „*Arcadische Hirtenfreude*, darin zehn neue weltliche, mit lustigen amoureuſſischen Versen gezierte Pastorellen begriffen“, eine zu drei Stimmen „nach iger Art componirte, und in Druck verfertigte.“ Mein auch an größeren Stimmverknüpfungen versuchte sich der Meister, wie denn in Philipp Emanuel Bach's Nachlasse die Handschrift eines von ihm gesetzten Canons zu 36 Stimmen sich befunden haben soll. Er starb am 3ten Juli 1663, und vermachte seine zahlreiche Büchersammlung der Hamburger Stadtbibliothek. Sein Amtsvorgänger im Domcantorat zu Hamburg war Erasmus Sartorius (Schneider) gewesen; Christoph Bernhard, der Lieblingschüler Heinrich Schützens, folgte ihm (1664) in diesem Amte nach.

Das erste Werk Rist's, dem Selle sich angeschlossen, war dessen „*Sabbathische Seelenlust*“, eine Liederſammlung, enthaltend nach ihrem Titel „*lehr-, trost-, vernahnungs- und warnungsreiche Lieder über alle sonntäglichen Evangelien des ganzen Jahres.*“ Sie erschien 1651 zu Lüneburg im Druck und Verlag der Sterne, und es ist dabei bemerkt, daß die Lieder, welche sie enthält „*so wohl auf bekannte und in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchliche als auch ganz neue, vom Herrn Thoma Sellio, bei der hochlöblichen Stadt Hamburg bestalltem Cantore wohlgesetzte Melodeien können gesungen und gespielt werden.*“ Rist selbst preist diese neuen Melodien, als „*fleißig, beweglich und künstlich gesetzte*“, in der Vorrede seines Buches, und in dessen Aufschrift an „*Bürgermeister, Rathmanne, Oberalte, Acht-Männer, und die ganze Bürgerschaft zu Hamburg*“ nennt er deren Sänger seinen schon von vielen Jahren her bekannten Freund, der sie dergestalt verfertigt und gesetzt habe, daß das Werk den Meister loben werde.

Die Veranlassung und Aufschrift seines Werkes erklärt der Dichter ausführlich in seiner Vorrede. Die Verfallenheit des Christenthums in seinen Tagen, sagt er, sei ihm dazu die nächste Veranlassung geworden; eine Verfallenheit, die nothwendige Folge eines damals seit drei Jahren erst geschlichteten langen, furchtbar verwildernden Kampfes. Man gehe wohl fleißig in die Kirche, höre eine Predigt nach der andern, lerne alle Evangelien und Episteln auswendig, wisse von dem

\*) K. E. Col. 497. 498.

Glauben an Christum fein zierlich zu reden, rühme der Prediger und Seelenhirten herrliche Gabe und Bereitschaft, gehe zur Beichte und zum Abendmahl, und bleibe doch Schalk und Bube, verleugne durch sein Leben den seligmachenden Glauben. Diesem rohen, sicheren Leben und Weltwesen seiner Gemeindeglieder zu steuern, einen fruchtbaren Glauben in ihnen zu erwecken, jeden zu der rechten Nachfolge des Herrn anzuleiten, in den erkalteten Herzen die rechte Bruder- und Schwesterliebe wieder zu entzünden, sei sein eifriges Bemühen gewesen. Und damit der höllische Raubvogel Satan den ausgestreuten edlen, himmlischen Samen des göttlichen Wortes nicht zu bald aus den sicheren Herzen nehme, und dadurch verursache, daß der verbotene Acker gar keine, oder doch nur böse und schädliche Früchte bringe, habe er es hochdienlich zu seyn erachtet, die vornehmsten Lehr-, Trost-, Ermahnungs- und Warnungsstücke aus einem jedweden Evangelium zusammenzunehmen, sie in Lieder zu bringen, und seine Zuhörer zu ermahnen, nach angehörtem göttlichen Worte das Evangeliumslieb jeden Sonntags vor sich zu nehmen, mit Kindern, Gesinde, Hausgenossen, es fein andächtig, einen Satz nach dem anderen, zu singen, die Worte und ihren eigentlichen Verstand und Meinung mit fleißigem Nachdenken zu erwägen, und so, was sie am Morgen von ihrem Seelenhirten gehört, zu Stärkung des Glaubens, Besserung des Lebens, Befriedigung des Gewissens, und Erlangung ihrer Seelen ewigen Heiles und Seeligkeit nützlich anzuwenden. So möge auch der oft entweihte Sabbath geheiligt werden, und an die Stelle weltlicher Vergnügung eine rechte Sabbathische Seelenlust treten, zu Gottes Ehre, Ausbreitung seines heiligen Namens, und Förderung der Menschen ewigen Heiles und Seeligkeit. Darauf komme es vorzüglich an. Man habe ihm — dem Dichter und Seelforger — wohl vorgeworfen, daß er in Büchern und auf der Kanzel aller Streitfachen sich entschlage, irrige Meinungen in den unterschiedlichen Religionen selten angreife und bestreite, was doch von einem Diener Gottes erfordert werde. Allein falsche und irrige Meinungen fanden sich weniger in seiner Gemeinde, als sündhaftes Leben und böser Wandel. Gegen diese habe er zu kämpfen, dasjenige wahrzunehmen, was Allen Noth thue, und nicht von Ketzereien vor Unwissenden zu schwärmen, ihre christliche Einfalt zu betrüben, sie dadurch irre zu führen. Er warte seines Amtes, wie es in seiner Lage Noth thue, und überlasse Anderen, wahrzunehmen, wozu eben sie berufen seien, und was er darum nicht geringe achte, weil es ihm nicht obliege, und er es nicht treibe.

Anderer Vorwürfe, gegen die Rist sich dann vertheidigt: die Länge der Lieder, der Mangel an Festgesängen, die Anwendung nur bekannter Strophen — die man doch früher sogar ausdrücklich von ihm gefordert hatte — gehören nicht hieher. Seinen Vorsatz, mit den ihm verliehenen Gaben vornehmlich für die Heiligung des Lebens der ihm anvertrauten Gemeinde zu wirken, daraus eine Hauptaufgabe zu machen, und des damahls so häufigen Verkehrens sich zu enthalten, das, anstatt einen lebendigen fruchtbaren Glauben zu wirken, nur Hochmuth und gehässige Regungen erweckte, die, nach langer, schwerer Verwilberung durch Kriegenoth und Kriegegräuel doppelt verderblich wirkten — diesen Vorsatz wird ein Jeder billigen; hätte nur Rist selber allezeit seine Überzeugung durch sein Leben bewährt! Aber wir werden, leider! ihn, den der Glaubensstreitigkeiten sich Enthaltenden, mit unreinem Eifer und unchristlicher Erbitterung, literarische Gegner — nicht Andersglaubende, sondern Andersurtheilende — schmähen und verfolgen sehen, und, da seine Überlangen, ja, geschwägigen Vorreden, die solche Ausfälle unaufhörlich wiederholen, bei der großen Verbreitung

seiner Liederbücher in Aller Händen waren, auf solche Weise durch böses Beispiel den Saamen, den er dichtend, lehrend, verkündigend, hätte fruchtbar austreuen können, selber von den Herzen nehmen, in die er gefallen war.

Der Lieder und Melodien der Sabbathischen Seelenlust sind acht und fünfzig im Ganzen. Von jenen waren, zehn Jahre nach dem ersten Erscheinen des Buches, 1661, und noch bei des Dichters Leben, zwar drei in das Lüneburger Gesangbuch aufgenommen worden: das Lied über das Evangelium des ersten Adventsontages (Nr. 1) „Auf, auf, ihr Reichsgenossen“; das über das Evangelium des Christtages (Nr. 5) „Wie groß ist dieser Freudentag“, und endlich das über das Evangelium des Sonntags Exaudi (Nr. 29) „O Gottes Geist, mein Trost und Rath;“ von ihren Melodien keine, die Lieder waren auf bekannte Singweisen verwiesen. In der späteren Ausgabe dieses Gesangbuches von 1696 erhielten zwar die zuletztgenannten beiden eigene Melodien, doch nicht die unseres Sells. Webers Freilingshausens Gesangbuch (1704; 1714; 1741), noch Bronners Choralbuch (1715) enthalten ein einziges der Lieder aus der Sabbathischen Seelenlust, noch wenden sie eine der Melodien derselben auf andere an. Königs harmonischer Liederschatz nimmt von jenen zwar 19 in Bezug, verweist aber ihrer 16 auf bekannte Singweisen und hat nur für deren drei eigene. Zuerst giebt er für das Adventslied: „Auf, auf ihr Reichsgenossen“, \*) — eines der besten der Sammlung, wie unter den Rist'schen geistlichen Dichtungen überhaupt, — die Melodie Sells, nur daß der dreitheilige Takt, den ihr der Meister aneignete, in den geraden verändert ist. Sodann für das Lied am Trinitatissonntage: „Wer sich zu rühmen hie begehrt“, eine der Sellschen nicht übereinstimmende Singweise; endlich zu dem schon erwähnten Liede für den Sonntag vor Pfingsten: „O Gottes Geist, mein Trost und Rath“, deren zwei, von denen keine die Sellsche ist, noch ihrer eine derjenigen übereinkommt, welche die spätere Ausgabe des Lüneburger Gesangbuches (das große Sell'sche Gesangbuch) mittheilt. Unter 58 Melodien des Meisters fand demnach eine nur örtlichen Anklang. Der Grund dieses geringen Beifalls beruht allerdings zum Theil in der Schuld des Meisters. Durch chromatische Intervalle, wie die verminderte Quinte, die erhöhte Prime u. s. w. werden viele dieser Singweisen für Unkundige schwer und unfaßlich, und es läßt sich leicht erklären, daß diese sich lieber an die bekannten Kirchenmelodien hielten, nach denen die Lieder ohne Ausnahme gesungen werden können. Er findet aber zum Theil auch seinen Grund darin, daß allgemach die Gabe schöpferischen Gesanges in dem Volke erloschen war, mit welcher die Gabe der schnellen, lebendigen Auffassung des neu Hervorgebrachten allezeit zugleich erlischt, und deshalb nicht gern von demjenigen gewichen wird, das man als Besizthum einmal sich angeeignet hat, und dessen mannichfacher Verwendung man sich nun mühe- los erfreuen kann: hier wiederum die gebräuchlichen Singweisen älterer geistlicher Lieder. Immer würden wir aber Unrecht thun, die Melodien Sells gering zu achten, weil sie so spärlich Eingang fanden. Sie zeichnen sich zunächst durch Haltung und Gemessenheit aus; jene wunderlichen Sprünge, und fast launenhafte Gegensätze, wie sie in Scheidemanns Singweisen vorkommen, sind der Mehrzahl unter ihnen fremd, ja überhaupt nur ein einziges Mal kommt etwas dem Ähnliches vor, wovon wir bald näher reden werden. Unter 58 Singweisen gehören 48 dem geraden Takte an; nur in zweien, der des 17ten und 48sten Liedes, finden wir einzelne Züge rhythmischen Wechsels;

\*) S. Beispiel Nr. 154.

Melismen, Syncopen fehlen ganz; unbedeutende Schleifungen und Punktirungen in sehr wenigen Melodien verdienen keine besondere Beachtung. Durchhin dreitheiligen Takt finden wir in achten, den Weisen des ersten, 5ten, 9ten, 13ten, 22sten, 23sten, 46sten, 58sten Liedeß; Gegensatz beider Taktarten nur in 2 Fällen, den Melodien des 26sten und 51sten, beidemahle nicht ohne Veranlassung. Jene, der Strophe des Psalmliedes: „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ angehörend, begleitet ein Lied über das Evangelium des Sonntags Jubilate:

Mein Herz hör' auf zu trauern\*),

Laß doch dein Klagen stille seyn.

Ihr 4zeiliger, in je 2 Zeilen gleich betonter Aufgesang ist feierlich gehalten und langsam, im geraden Takte; mit der ersten Zeile des Abgesanges dagegen beginnt, auf diese sich beschränkend, der dreitheilige, mit dessen 2ter jenem wieder Raum gebend; die 2te, 3te, 4te Zeile des Abgesanges sind durch jene ton- und nachdrucklosen kurzen Töne aneinander gekettet, wie wir sie früher bei Scheidemann antrafen, eben so die 6te und 7te; der einzige Fall unter allen Singweisen Selle's, wo er die Einschnitte der Strophen verwischend, diese ganz unkenntlich macht. Der lebhaftere Ausdruck des Liedeß, die festliche Veranlassung desselben, die „Fürstellung der unaussprechlichen Himmelsfreude“, welche der Dichter als Heilmittel der Traurigkeit und Angst sich hier als Aufgabe gesetzt hatte, war es auch wohl, was den Sänger veranlaßte, hier eine Abweichung sich zu erlauben von dem sonst vorwaltend festgehaltenen Tone. Das 51ste Lied, der Strophe: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ eignend, und auf das Evangelium des 20sten Sonntags nach Trinitatis, von dem großen Abendmahle, gebichtet, schlägt nicht minder einen höheren Ton an, auch war der Sänger ohne Zweifel sich bewußt, daß er hier mit einer der trefflichsten Melodien des evangelischen Kirchengesanges zu wetteifern habe, der großartigsten und feierlichsten.\*\*) Durch Wechsel und Gegensatz des Taktes hat er nun seiner neuen tonkünstlerischen Bekleidung des gegebenen Maaßes Schwung und besondere Kraft zu geben gesucht. Der Aufgesang geht ihm ernst, und gleichen Schrittes im geraden Takte daher; mit den drei ersten Zeilen des Abgesanges tritt der dreitheilige ein:

Ihr Gäste kommet schnell,  
eu'r Kleid sei weiß und hell,  
schön geschmücket ic.

Die 4te Zeile geht auf das frühere Maaß wieder zurück, die letzte, schließende ergreift das verlassene wieder und schwingt sich nun empor zu der höchsten Constanz des ganzen Gesanges:

mit Christus Blut, o höchstes Gut,  
daß uns erquicket Herz und Muth.

\*) S. Beispiel Nr. 155.

\*\*) Es ist nicht zu übersehen, daß Nits Lied, obgleich auf die genannte Strophe sonst richtig verwiesen, die erste und vierte Zeile desselben um eine, die 2te und 5te um 2 Sylben verkürzt, wie sein Aufgesang deutlich zeigt:

Zeit ist es, aufzustehen,  
Zeit ist es, hinzugehen  
zum königlichen Freudenfest;  
indem wir Alle hören,  
Daß seinem Sohn zu Ehren  
Der Vater dies bereiten läßt ic.



Hat unser Sänger hienach seine Singweisen rhythmisch mannichfaltig auszuschncken gesucht, mit Absicht und Bewußtseyn; so erscheinen sie auch bemerkenswerth, wenn wir sie vorzugsweise in ihrem melodischen Theile betrachten, durch den die harmonische Ausgestaltung zugleich bedingt wird. Seine Zeitgenossen, namentlich diejenigen Glieder des Rist'schen Sängerkreises, die wir bisher betrachteten, gingen lediglich die neue Bahn, die der Umschwung der Tonkunst, die Einwirkung Italiens, seit dem Anfange des Jahrhunderts ihnen eröffnet hatte; Anklänge an die ältere Gestaltung der Kunst, zumahl die kirchlichen Tonarten, wenn wir denselben bei ihnen begegneten, waren stets nur entfernte. Sella empfindet allerdings, eben wie sie, im Sinne der neueren Tonkunst; es wohnt aber in ihm noch ein lebhafteres Gefühl, ein innigeres Verständniß für die ältere; er weiß gar wohl, daß sie Mittel beut, welche jene nicht kennt, daß in diesen eine eigenthümliche Kraft ruht, die zu besonderen Leistungen befähigen könne, und ist mit Bewußtseyn bestrebt, sie in Anwendung zu bringen, den Lebenskeim zu erhalten, den er in der älteren Kunsttbung erkennt. Es ist hier nicht mehr jenes Erblichen des Früheren, das nur dmmernde Innerwerden des Neuen, das bei manchem Tonkünstler des beginnenden 17ten Jahrhunderts uns störend begegnete; er, der als schaffender Künstler Bewutere, weiß gar wohl, was er will, und bethätigt es durch sein Bilden, wenn er auch freilich weder in Worten davon Rechenschaft gegeben hat, noch es vielleicht zu thun vermocht hätte. So sind fünf unter seinen Weisen, (die des 2ten, 13ten, 19ten, 23sten, 57sten Lieder,) die durch Vornahmen der großen Serte neben der kleinen Terz, vollkommen das Gepräge des Dorischen tragen; die Weise des 3ten Lieder (ber das Evangelium am 3ten Adventsonntage), im Tonumfange von E, zeigt durchweg die Hauptwendungen des Phrygischen, und ist auch in diesem Sinne begleitet; daß sie in ihrer zweiten Zeile unverkennbar nach E moll ausweicht, ist eine Unregelmäßigkeit, die man dem Sänger, der das Neue mit dem Alten versöhnen, nicht aber es um feinewillen aufgeben wollte, als einen Verstoß nicht anrechnen darf. Die Weisen des 34sten und 42sten Lieder zeigen, in dem Tonumfange von A mit vorgezeichnetem b das Phrygische in strengerer Gestalt; die des 50sten, eben diesem Umfange angehörend, weicht in ihrer 2ten (und 4ten) Zeile nach A durch einen vollen Tonabschlu aus, der in gleichem Verhältnisse zu der sonst vormaltenden Kirchentonart steht, wie der nach E moll in der Melodie des 3ten; auch wird dieser Schluß durch eine aufsteigende chromatische Folge halber Töne, von der Unterquarte (E) des Grundtones bis hin zu diesem, gefunden; eine melodische Wendung, veranlaßt wohl durch die Worte der 2ten Liedzeile:

„nur Trübsal und Gefahr“,

doch eines Ausdruckes, der endlich nur für diese, und nicht die übrigen, gleichgestellten Zeilen des Lieder Wahrheit hat. Vergleichbar kommt, gleichen Sinnes, auch in anderen Singweisen vor: so in der des 30sten Lieder, für bezeichnenden Ausdruck von dessen 2ter Zeile:

„wie magst du dich so kränken“

hier nicht minder für diese allein passend. Doch hat neben den erwähnten, als phrygische in doppeltem Tonumfange erscheinenden Melodien, Sella auch wieder andere, aus den Grundtönen E (Nr. 7. 11. 16. 52) und A (10. 55), die nur als E und A moll zu fassen sind. Betrachten wir die des 37sten Lieder für sich allein, ohne Rücksicht auf den sie begleitenden Baß, so könnte sie uns auch als eine phrygische erscheinen, in dem versetzten Umfange dieser Tonart; der, ihren beiden Schlutnen in der

Grundstimme unterlegte, volle Tonschluß\*) zeigt indeß, daß sie in D moll gemeint sei, nur mit unregelmäßigem Tonschlusse in der Melodie, nach der fünften Stufe aufwärts vom Grundtone. In drei Fällen, bei den Melodien des 27ten, 35ten und 41ten Lieder erscheint der Tonumfang von H, ohne Erhöhung der Quinte dieses Grundtones, anders, als für eine zufällige Modulation. Wäre es ein Versuch gewesen, eine, von der älteren Kunstübung ausgeschlossene Tonreihe in die neuere einzuführen? Es möchte so scheinen, doch tritt der bezeichnende Tritonus in den Weisen des 27ten und 35ten Lieder nicht mit Nachdruck auf, und die in beiden erscheinende Ausweichung nach E moll giebt ihrer Grundtonart viel mehr das Gepräge dieses, nur unregelmäßig behandelten Tones, dessen Grundklang, in halbem Schlusse, auch am Ende des Gesanges das H der Melodie begleitet. Die des 41ten Lieder endlich deutet, in allen ihren Wendungen, auf das Bestimmteste nach A moll (das am Schlusse der 5ten Zeile, der ersten des Abgesanges, auch wirklich erscheint) und erregt das Gefühl, als sei das schließende H — ebenfalls durch einen halben Schluß nach E von der Grundstimme begleitet — die Obersecunde des nicht berührten, aber doch nach ihm bestimmt erwarteten Grundklanges. Auch der Tonumfang von E mit vorgezeichneter, falscher Quinte (b) kommt in der Weise des 56ten Lieder vor, und begleitete man hier den abfallenden phrygischen Tonschluß der Hauptstimme im Bass mit dem aufsteigenden, so erschiene in der That hier eine Tonreihe mit vorwaltender kleiner Secunde, Terz und Quinte, von denen diese letzte in der Melodie nur einmahl, für eine Ausweichung nach A (der Oberquinte des Grundklanges) aufgehoben wird. Es ist jedoch der halbe Schluß nach der Unterquinte, A, vorgezogen, vielleicht um nicht in den Widerspruch zu verfallen, daß die, im Laufe des Gesanges nur zufällig erscheinende Schärfung der kleinen (falschen) Quinte, nun am Ende des Ganzen doch als nothwendig erscheine, um einen Schluß zu finden, und so das nothwendige Gepräge der Tonreihe wieder aufgehoben werde; einer Tonreihe, die, in ihrer Besonderheit festgehalten, die Unmöglichkeit einer entsprechenden harmonischen Begleitung bereits in sich trägt. Es ist offenbar nicht eine bloße Voraussetzung, daß Sella die Ausgiebigkeit älterer kirchlicher Tonarten sowohl, als der eben zuletzt besprochenen, von dem älteren Systeme ausgeschlossen gebliebenen Tonreihe habe prüfen wollen, und daß er mit Absicht und Bewußtseyn sich mit ihnen beschäftigt habe; die Beschaffenheit und die öftere Wiederholung seiner Versuche deutet darauf mit Bestimmtheit. Man sollte erwarten, daß er auch mit dem Eydischen und Mixolydischen sich beschäftigt haben werde, aber es ist nicht geschehen. 7 Melodien des Tonumfanges von G (die des 4ten, 5ten, 17ten, 20ten, 31ten, 32ten und 48ten Lieder) sind zwar ohne Beifügung des erhöhenden Kreuzes für die 7te Stufe aufgezeichnet, doch wird dasselbe entweder in der Melodie, wo diese Stufe erscheint, ausdrücklich ergänzt, oder über dem begleitenden Baßtone doch angedeutet, daß es zu ergänzen sei. Auch tritt diese Stufe — der Ton F, der sie bezeichnet, — nirgend mit einer solchen Bedeutung hervor, daß er als wesentliches Glied der Tonreihe erscheinen könnte, die diesen Melodien zu Grunde liegt. Daß die Singweise des 32ten Lieder mit h, als Oberterz des Grundtones schließt, ist eine Unregelmäßigkeit ohne alle Be-

\*)



deutung. Von den acht Melodien des Tonumfanges von F mit vorgezeichnetem b zeigt keine einzige auch nur eine Andeutung, das Lydische hervortreten zu lassen, sie stellen ohne Ausnahme unser F dar auf das Bestimmteste dar. Vielleicht hat deshalb die weiche Tonart in Selles Melodien das Übergewicht vor der harten voraus, weil jene ihm mehr Gelegenheit bot, die Verschmelzung der alten und der neuen Melodik, nach der sein Streben unverkennbar gerichtet war, in das Leben zu rufen; jene erscheint 35 Mal bei ihm (in dem Umfange von D, E, A, G, C, H), während diese nur 23 Mal (in dem Umfange von B, C, F, G) vorkommt; doch wiederholt sich diese Erscheinung, wie wir sehen werden, fast bei den Melodien aller Sänger Rists, und wir dürfen deshalb bei diesem einzelnen wohl keine besondere Bedeutung darin suchen.

Ein zweites Werk Rists, in welchem Selle, vier Jahre später, als sein Sänger erscheint, sind dessen „*Neue Musikalische Festandachten*, bestehend in Lehr-, Trost-, Ermahnungs- und Warnungsreichen Liedern über alle Evangelien und sonderbare Texte, welche jährlich an hohen und gemeinen Fest-, Apostel- und andern Feiertagen in den Evangelischen Kirchen werden erklärt und ausgelegt ic.“ Auch diese Lieder, zwei und fünfzig an der Zahl, sind dem größeren Theile nach, auf gewöhnliche, bekannte Melodien gerichtet; zu allen aber erfand auch Selle, „bei der hochloblichen Stadt Hamburg treusleißiger Cantor,“ wie der Dichter ihn nennt, neue Weisen. Johann und Heinrich Stern zu Lüneburg waren auch diesmal wieder seine Verleger; das Jahr der Herausgabe 1655. Die Widmung, „geschrieben zu Webel an der Elbe, am Tage Dorotheen, war der 6te des Hornungs im 1655ten Jahre“ bietet das Werk der Gräfin Dorothea zu Ranzau und Frauen zu Breitenburg, und ergeht sich in gewohnter Weißschweifigkeit, ohne irgendwie unsern Antheil in Anspruch zu nehmen. Ihr folgt der Vorbericht an „den gottergebenen, aufrichtigen, und treugeliebten Leser.“ Dreierlei veranlaßte den Dichter, ihm zufolge, dieses sein Werk „an das offne Licht kommen zu lassen.“ Zuerst wollte er damit eine alte Zusage erfüllen, einer „wohlbewußten Schuld sich entbürden.“ Sodann bewog ihn dazu „der nicht schlechte Mangel an derogleichen lehr- und trostreichen Gesängen, fintemahl dieselben so gar dünne sind gesäet, daß deren zu Zeiten kaum drei oder vier, ja kaum ein einziges, sich finden, so sich recht auf die Feiertage schicken,“ was durch mehrere Beispiele dann näher belegt wird. Rist wollte also einem solchen Mangel abhelfen, um, wie er selbst sagt, „in diesen elenden, hochbetrübtten Zeiten ic. die ganz erkalteten Herzen und schläfrigen Gemüther der sichern Menschenkinder wiederum durch das Gnadenfeuer des heiligen Geistes in neue Andacht zu erhitzen, und zu wahrer Erkenntniß der allerhöchsten Wohlthaten Gottes aufzumuntern.“ Er fügt aber dann eine Verwahrung hinzu, die damit nicht ganz im Einklange steht, und die Aufnahme seiner Lieder in die Kirche, der doch mit ihnen aufgeholfen werden sollte, ablehnt. „Ich bedinge aber hiermit zum allerfeierlichsten (sagt er), daß sothane Festlieder ganz und gar nicht zu dem Ende von mir an das Licht werden gegeben, daß ich selbige in die Evangelischen Kirchen unseres allgemeinen teutschen Vaterlandes wolle einführen, dadurch etwa die alte, und von vielen Jahren her übliche und gewöhnliche Kirchengesänge in Verachtung zu bringen. Nein, christlicher lieber Leser, dieses ist mir fürwahr niemahlen in mein Herz, Sinn oder Gedanken gekommen, als der ich mich selber zum allerbesten kenne, und gar wohl weiß, daß unter den Evangelischen Lehrern mein Ansehen gar so groß nicht ist, daß ich ein solches hohes Werk anzufangen, viel weniger auszuführen, mich unterstehen dürfte. Zudem ist, Gottlob! mein Gemüth mit einer solchen närrischen Ehrsucht nicht befüßt, daß

ich eine so fürnehme Sache ins Werk zu richten, und mir daher einen großen Namen zu machen sollte begehren; welches ja daraus genugsam erhellet, daß, unangesehen mir ganz wohl bewußt ist, daß meine schlechte Geistliche und Himmlische Lieder an vielen fürnehmen Orten in Teutschland öffentlich in den Kirchen gesungen und gebrauchet werden, ich doch gleichwohl in meiner eigenen Kirche von der Gemeinde hieselbst derer keines lasse singen; ausgenommen den Beschluß eines Weihnachts- oder Neujahrs-gesanges, welche, nachdem sie die Kinder erstlich in der Schule gelernet, die Gemeinde an besagten heiligen Festtagen, indem das Volk aus der Kirchen zu gehen beginnet, bisweilen läßet erklingen. Auf der Orgel aber werden sie zu Zeiten von dem Organisten und andern Musikanten wohl andächtig gespielt und gesungen, jedoch lasse ich den weltberühmten Herrn Hammerschmidt und andere fürtreffliche Sänger und Dichter manches mahl hierin den Vorzug haben und behalten“ u. s. w.

Diese ganze Verwahrung Rists erscheint, ihrem eigenen Inhalte nach, als eine überflüssige. Denn es ist eine Thatfache, daß damahls aus der Schule her, und vom Orgelchore herab, neue Lieder und ihre Melodieen den Weg hin zu der Gemeinde nahmen; unser Dichter also hatte durch das, was er, seinem Geständnisse zufolge, wegen seiner eigenen Lieder angeordnet, den richtigen Weg zu deren Verbreitung gewählt, und er darf nicht sagen, dieselbe habe nicht in seinen Wünschen und seiner Absicht gelegen, wenn er ja dichtend, und das Gedichtete mit Singweisen seiner Freunde ausstattend, einem dringenden Mangel abzuhelpen bemüht war! und wie übel stimmt diese angenommene Bescheidenheit, die auf Selbsterkenntniß sich gründen soll, mit dem dritten Beweggrunde zu Herausgabe seiner Festlieder, zu dem er nun übergeht! Sie sei geschehen, sagt er, „dem boshaften und mißgünstigen Eügenteufel zum sonderlichen Troß und Verhöhnung, angesehen derselbe höllische Geist durch einige abgeschäumte, ehrvergessene Buben, als seine getreue Diener und Aufwärter, diese (ob Gott will) den christlichen Kirchen ersprießliche Arbeit bößlich zu hemmen und zu hintertreiben, sich auf das alleraußerste hat bemühet.“ Nun folgt ein unerfreulicher Erguß von Gift und Galle über seine Gegner, die er mit groben Schimpfreden, „ungeschickte Esel, elende Hümpler“ verfolgt. Wir wenden uns ab von diesen Ausfällen, aus denen wahrlich nicht das Bewußtseyn treuen Haushaltens mit anvertrauten Gaben redet, sondern die verletzte Eitelkeit, die, haltungslos, nach äußeren Stützen greift, damit sie empor bleibe. Anziehender ist es, das Urtheil des Dichters über die Singweisen zu vernehmen, mit denen Selle dieses sein neuestes Werk geschmückt hatte. „Zum Beschluß (sagt er) aufrichtiger, lieber Leser, muß ich doch noch ein wenig mit dir reden von den Weisen oder Melodieen, auf welche viel erwähnte unsere Festandachten können gesungen und gespielt werden. Derselben wirst du nun hier zweierlei finden, alte und neue. Die alten sind in unseren evangelischen Kirchen von vielen Jahren hero üblich und bis auf gegenwärtige Stunde in täglichem Gebrauche; diese nun dienen sowohl denjenigen, welche der Singkunst unerfahren sind, als denen, welche die Musf aus dem Grunde verstehen. Die neuen gehören eigentlich für Gelehrte und Musfverständige, und diese hat der fürtreffliche und berühmte Herr Thomas Sellius, des musikalischen Chores der sämtlichen Kirchen in der weltbekannten Stadt Hamburg Führer und Regierer, mein fast bei die 24 Jahre hero alter und bekannter Freund, dermaßen wohl, anmuthig, künstlich und geschicklich gemacht, daß sie denjenigen, welche die Kunst recht verstehen, ein sonderbares, angenehmes Vergnügen geben und ertheilen werden. Ich schreibe hier unter andern, daß des Herrn Sellius Melodieen geschicklich sind verfasst; wodurch ich eigentlich dieses will verstanden haben, daß wohlgedachter Musficus mit den Sangweisen sich

sehr wohl und gar vernünftig nach Text und Worten hat gerichtet und geschicket, also, daß er das τὸ πρέπον, wie es die Griechen nennen, oder die rechte Art und Weise wohl beachtet; welches man leicht kann merken, wenn man nur den Unterschied der Texte und die darauf gesetzten Melodieen etwas fleißiger und genauer betrachtet. Als zum Exempel: man nehme eine Charfreitagsandacht, lasse dieselbe auf einem Instrumente, es sei eine Orgel, Laute, Theorbe, Pandor, oder dergleichen einem, spielen, und den Text fein beweglich dazu singen, was gilt's, ob sie nicht Manchem viele Seufzer aus dem Herzen, ja wohl gar bittere Thränen aus den Augen sollen treiben und locken? Diesem zugegen laß dir ein Osterlieblein mit seiner neuen fröhlichen Melodie singen und spielen, was gilt es, ob du nicht gleichsam im Geiste entzücktest, wirfst jauchzen, hüpfen, springen, und von ganzer Seele dich erfreuen? Welche verwunderliche Wirkung der alleredelsten, ja, recht göttlichen Musik, fürwahr allein genug seyn sollte, diese ausbündige Wissenschaft bis an den Himmel zu erheben, und dero vernünftige Liebhaber und ausgeübete Meister höchlich zu ehren und zu lieben, maassen solches von mir, so lange ich etwas von dieser süßen Kunst verstehen können, bis auf gegenwärtige Stunde in gar fleißige Obacht ist genommen worden. — Aber, was ist es viel vonnöthen, daß man einem köstlichen und wohl-schmeckenden Weine zu gefallen (um denselben desto ehender zu verkaufen) einen Kranz aufhänget? Das Werk stehet da für Augen! Ein jedweder Kunstliebender mag sie selber sehen, hören und urtheilen, ob ich nicht die rechte teutsche Wahrheit geschrieben! Im Übrigen bedarf wohlgedachter Herr Sellius, als ein nunmehr alter, wohlgeübter, und fürtrefflicher Musicus, meines Lobes ganz und gar nicht; nur dieses habe ich zum Beschluß noch wollen erinnern, daß vielgedachter Herr Sellius sich ganz günstig hat erboten, daß er zu dem Bass und Discant, oder der Grund- und Oberstimme, auch die anderen Mittelftimmen mit dem ehesten gar gerne will setzen, damit diese Festandachten um so viel süßlicher und anmuthiger in den Kirchen und Gotteshäusern, auch sonst in den Schulen und anderswo, mit so vielen Stimmen oder Instrumenten zum Lobe Gottes gebraucht, und zur Erweckung einer herzlichsten, wahren, und recht christlichen Andacht können musiciret, gespielt und gesungen werden; weiß gewißlich, daß dieses gar Viele mit höchstem Danke werden annehmen, und es ihnen manchen lieben Tag in Kirchen, Schulen und Häusern wohl wissen zu nütz zu machen ic. Was also Rist früher schon mit seinen „himmlischen Liedern“ gethan hatte, wie wir sahen, wollte er auch hier; sie in die Schule einführen, auf das Orgelchor bringen, damit sie von dort aus der Gemeinde entgegentönend, bald auch aus ihr zurücktönen möchten! Ein Wunsch, eine Veranstaltung, um die, sofern das Wort, sei es in Dichtung oder Gesang, doch reichlich wohnen soll in der Gemeinde, ihn Niemand mit Recht wird strafen dürfen. Aber, weshalb denn nun jene falsche Bescheidenheit, die eine solche Absicht ablehnt, wiewohl sie aus seinem ganzen Vorworte nicht allein deutlich heraus empfunden werden kann, sondern selbst unverholen darin ausgesprochen wird? Ließ er es eben nur darauf ankommen, ob jener Anklang bei der Gemeinde erreicht werde, und enthielt sich aller Vorschrift und Anforderung; so hätte er entweder mit Freuden bemerkt, daß die von ihm ausgestreute Saat Wurzel geschlagen habe, oder sich zu bescheiden gehabt, daß er Verzicht darauf leisten müsse, Früchte davon zu genießen. Mit einer Ablehnung und Verwahrung gegen das Einführen seiner Lieder in seine Kirche erreichte er aber dieses, daß, war nun der lebendige Anklang ausgeblieben, man es immer nicht ihm zur Last legen konnte, sondern vielmehr sein bescheidenes Enthalten, seine fromme Selbstentäußerung zu loben hatte. Wie weit war sein eitleles Herz von der rechten Kenntniß seiner selbst entfernt, die er doch so

gern von sich rühmte, ja, wie bereitwillig war es, in ein Gewebe von Selbsttäuschung sich einzuhüllen!

Dem Vorworte, das über den Dichter und seine Sänger, wie wir sahen, uns belehrt, und dem wir also nicht vorübergehen durften, folgen, nach der Sitte der Zeit und des Dichters, der sich gern mit Zeugnissen gewichtiger Männer behängt, vierzehn Ehrengedichte, die wir auf sich beruhen lassen. Hatte Philipp von Zesen in den Tagen seiner Freundschaft mit Rist, seinen Namen umge-  
setzt in „Es rinnt ja so“, den Dichter einer reichlich und erquickend strömenden Quelle vergleichend,  
— was nun schwerlich mehr von ihm, dem als „Esel und Hümpler“ Geschmähten, zu erwarten war,  
— so verkehrte jetzt Constantin Christian Dedekind seinen „Johann Rist“ in: Ja Sinnhort und  
Hirt an Sion und erging sich darüber, spielend, in wohlgefügten Alexandrinern, die lange Reihe  
der von den Meisten wohl ungelesenen „Ehrenverse“ beschließend.

Den Inhalt des Buches betreffend, so finden wir 24 Lieder auf die hohen Kirchenfeste: 3 Weihnachts-, 2 Neujahrs- und eben so viel Dreikönigslieder, zwei grüne Donnerstags- und drei Charfreitagsgesänge, 4 Osters-, 2 Himmelfahrts-, 4 Pfingst- und 2 Michaelislieder; 13 Lieder auf Aposteltage; deren 6 auf beibehaltene Heiligenfeste: Sanct Stephans, der unschuldigen Kindlein, Johannis des Täufers, Marien Magdalenen, aller Heiligen, und aller Seelen; 5 auf Marientage; 2 auf das Fest der Reinigung, je eines auf die der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt der Maria. Von den übrigen 4 Liedern beziehen sich 3 auf eigenthümlich protestantische Feste: Martin Luthers, an dem früheren Gedächtnistage Martinus des Bischofs; der Übergabe der Augsburgerischen Confession, und der Verdeutschung der heiligen Schrift; das vierte mag man in sofern nur ein Festlied nennen, als es ein Denkstein ist für ein aufgehobenes Fest, das der Fastnacht. Rist nämlich bemerkt, daß seine Pfarrkinder auf sein unnachlässiges Bitten „diesem verfluchten Teufels- und Bacchusfeste nunmehr etliche Jahre hero ganz und gar gute Nacht gegeben hätten“, und es sich ganz und gar nicht reuen ließen, daß andere Gemeinen um sie her, ja ganze Länder, „dieses Teufelsfest noch so steif behielten, als ob sie ohne Feierung desselben nicht selig werden könnten.“ Deshalb habe er das Lied ihnen zum Gedächtnisse und Zeugnisse ihres christlichen Gehorsams gedichtet. Wir lassen es dahin gestellt seyn, in wie weit da, wo eine strenge Kirchenzucht an eine bestimmte heilige Zeit des Jahres ernste Enthaltung und Entsagung knüpft, es zu gestatten sei, daß als Ausgang einer Reihe freudiger Feste eine Zeit harmlosen Scherzes und Spieles ihr vorangehen dürfe. Die evangelische Kirche kennt weder Tage noch Zeiten besonderer Enthaltung, ein ihnen unmittelbar vorangehendes Fest letzten Aufjauchens hat für sie also auch gar keine Bedeutung; ist es ja überall auch in keiner christlichen Kirche wirklich ein Fest, sondern nur ein geduldeter, letzter Ausbruch bald verstummender Lust. In der evangelischen Kirche konnte es aber, als vollkommen bedeutungslos, leicht in leere Böllerey und niedriges Schlemmen ausarten, und am meisten war dieses in jenen Tagen der Verwilderung nach langen Kriegsjahren zu besorgen. Wir können daher Rists Absicht, es zu beseitigen, nur beistimmen, und zu deren Erreichung ihm Glück wünschen; aber in eine Reihe christlicher Festlieder hätte er sein Lied nicht setzen sollen, vielleicht hätte er am besten gethan, es gar nicht zu dichten.

Doch, wir haben von dem Dichter nunmehr zu seinem Sänger zurückzukehren, der uns hier vorzugsweise beschäftigt. Wir sehen diesen, vier Jahre nach seinem ersten Bunde mit Rist bei Gelegenheit der Sabbathischen Seelenlust desselben, immer noch in gleicher Richtung thätig, wie damals,

und auffallender noch als früher, erscheint uns hier das Übergewicht der weichen Tonart über die harte, wo wir, den festlichen Veranlassungen der Lieder zufolge, eher das Gegentheil erwartet haben würden. Jene begegnet uns in 34, diese in nur 18 Fällen. Auch hier möchten wir dieses Übergewicht, zum großen Theile mindestens, dem besseren Verständnisse des Eigenthümlichen der weichen unter den Kirchentonarten zuschreiben, wodurch es dem Meister, eher als bei den harten, möglich wurde, die bezeichnenden Züge derselben in seinen neuerfundnen Melodien darzustellen. Denn in geringerem Maaße ist ihm dieses bei seinen Singweisen harter Tonart gelungen. Die der Tonreihe von G angehörigen erscheinen, gleich denen der Lieder der sabbathischen Seelenlust, ohne Vorzeichnung des Fis, auch wird hin und wieder die siebente Stufe ohne Erhöhung gebraucht, wo nicht eben die größere für einen vollen Schluß unumgänglich ist. Allein diese Erscheinung der kleineren stellt sich nur als ein Zufälliges dar, nicht als das wesentliche Gepräge einer *mixolydisch* gemeinten Tonweise. Auch bildet sich wohl in den Melodien des Umfanges von F (mit vorgezeichnetem b) ein *mixolydischer* Anklang dadurch, daß, um den Quintsextenakkord auf dem Leitton, und mit ihm die falsche Quinte als Umkehrung des Tritonus, zu vermeiden, eben der Leitton in der Grundstimme um einen halben Ton erniedrigt wird, und so dem harten Dreiklange als Grundlage dient, wie es bei älteren Meistern sehr oft gefunden wird (Nr. 38). Es sind dies immer jedoch nur einzelne Züge; viel entschiedener dagegen tragen Selle's Melodien weicher Tonart das bezeichnende Gepräge der Kirchentonarten gleicher Reihen und Grundtöne. So erscheint in vielen des Umfanges von D die große Sexte als Regel, die kleine nur als Ausnahme (Nr. 10. 20. 27 u.); phrygische Anklänge sind zahlreich vorhanden, aber wir finden auch ganze, der phrygischen Tonart angehörende Melodien. Wendungen nach H, der Oberquinte von E, selten nur bei älteren Meistern vorkommend, sind bei ihnen etwas Gewöhnliches; sie stellen sich dar in dem Aufsteigen durch zwei ganze Töne, g, a, h; und dieser Fortschritt wird meist durch die Quinte, Sexte, Octave, im Absteigen um einen Halbton (C, H) in der Grundstimme begleitet, der Schlußfall also völlig als ein phrygischer, nur in anderem Tonumfange erscheinender, aufgefaßt (Nr. 23. 3. 2). Daneben kommen denn freilich auch Modulationen nach E moll vor (Nr. 25. Zeile 2), und Melodien, die dieser Tonart unbedingt angehören (Nr. 6. 24). In dem Umfange von A mit vorgezeichneter kleiner Secunde (b) erscheint das Phrygische hier nicht; die Melodie des 17ten Liedes, die bei dem ersten Anblicke scheinen könnte, dieser Tonart anzugehören, muß doch bei näherer Prüfung auf D moll zurückgeführt werden, mit dessen erster, um eine Oktave geschärfter Stufe sie schließt, durch diese Wendung eine Frage darstellend, deren eigenthümliche Betonung jedoch nur für die letzte Zeile der ersten Strophe, zu den Worten:

„Könnt ich denn dein Kind wohl seyn“\*)

Wahrheit hat, für den Schluß der übrigen Strophen aber meist bedeutungslos ist, abgesehen auch von der unvollständigen Bildung derselben durch eine verminderte Quarte. In den Melodien des 7ten

\*)



und des 41sten Lieder begegnet uns auch hier die Tonreihe von E mit kleiner Secunde und durch ein b ausdrücklich vorgeschriebener verminderten Quinte, die in der zuerst angeführten Singweise gar nicht geschärft wird, in der zuletzt genannten nur einmahl, wegen einer Wendung nach A in der 3ten Zeile des Abgesanges. Beidemahle aber wird der absteigende Schluß (von der kleinen Obersecunde nach dem Grundtone hin) nicht regelmäßig als ein phrygischer, durch den aufsteigenden von der siebenten kleineren Stufe nach dem Grundtone, im Bass begleitet, sondern (wie ausnahmsweise auch bei älteren Meistern) durch ein Abfallen nach der Unterquinte des Grundtones durch eine Quarte (E. A.).\*) Was die rhythmische Bildung dieser Melodien betrifft, so erscheinen hin und wieder Züge rhythmischen Wechsels (Nr. 11, 48 u.); für Anwendung des belebteren dreitheiligen Taktes findet sich öfters Gelegenheit, achtmahl bei harten, viermahl bei weichen Tonarten; auch Gegensatz und Wechsel geraden und ungeraden Taktes begegnen uns in sechs Fällen. Das Bestreben des Sängers ist unverkennbar, Lebendigkeit des Ausdrucks im Einzelnen mit der Feier und dem Ernst der kirchlichen Tonarten zu vereinigen, sich deren Vorzüge anzueignen, ohne die Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit aufzugeben, welche die der neueren Tonkunst erworbenen Mittel gewähren. Nur selten verfällt er dadurch in die Form der um seine Zeit schon allgemach sich bildenden geistlichen Arien, er weiß im Allgemeinen sich an die äußeren, herkömmlichen Züge der Kirchenweise zu halten, nur daß er, bei Erfindung seiner Melodien, die erste Strophe der Lieder, denen er sie zu gesellen hatte, vorzugsweise im Auge behaltend, nicht sowohl ein Gegenbild dieser ganzen Lieder in Tönen, als ein Abbild dieses einzelnen Theiles derselben zu geben bestrebt war, das also auch nur für diesen zu genügen vermochte. Seinem Dichter hat er, wie dessen Zeugniß über seine Melodien lehrt, genügt, ja er hat ihn entzückt; weniger Anklang fand er im Allgemeinen. Wie weit man seiner Singweisen zu häuslicher Erbauung sich bedient habe, darüber ist uns nichts berichtet; viele derselben konnten sich kaum anders als für diese eignen, weil sie schwierige Tonverhältnisse enthalten, welche sicher zu treffen, eine Ausbildung in der Kunst des Gesanges erfordert wird, die in der gemischten Menge einer Kirchengemeine nicht voraussetzen ist. So darf es denn nicht befremden, Lieder wie Melodien dieser Sammlung nur langsam und spärlich durch kirchliche Melodienbücher verbreitet zu sehen. Das früheste, nach deren Herausgabe erschienene Werk von Bedeutung auf diesem Gebiete sind Johann Crügers Geistliche Lieder und Psalmen, 1657, 58; sie enthalten keines dieser Festlieder. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 giebt deren vier, doch ohne Selle's Melodien, sie werden auf bekannte und gebräuchliche verwiesen. Zwei derselben: das Weihnachtslied: „Ein Kind ist uns geboren“, und der Himmelfahrtsgesang: „Frohlocket mit Händen“\*\*), erscheinen in der späteren Ausgabe dieses Buches — dem großen Cellischen Gesangbuche, 1696 — mit eigenen Singweisen, doch nicht denen Selle's. Der erste Theil von Freilingshausens Gesangbuch (1704) enthält eines der Rist'schen Festlieder, das dem Michaelisfeste bestimmte: „Ihr



\*\*) Nr. 63. 115.



wunderschönen Geister“, doch ohne eigene Melodie; deren fünf giebt der zweite Theil dieses Gesangbuchs (1714), und unter diesen das Ofterlied:

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit\*),

verwiesen auf die Melodie des Lieder: „O Ursprung des Lebens, o heiliges Licht“ die schon der erste Theil zehn Jahre früher (1704; Nr. 356) mitgetheilt hatte, und die eben Selle's Weise zu Riß's Liede ist; die einzige, so viel ich finden konnte, die aus den Festandachten in die Kirche Eingang gefunden hat. In Bronners Choralbuche (1715) ist von daher weder ein Lied, noch eine Melodie aufgenommen. Was endlich Königs harmonischen Liederschatz (1738) betrifft, so stehen zwar 26 Lieder aus den Festandachten, die Hälfte des Gesammtinhaltes derselben, in dessen Inhaltsverzeichnisse; allein 24 von ihnen werden auf bekannte Melodien verwiesen, und nur zweien sind eigene beigegeben; dem Ofterliede: „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“ aber eine von Selle's Singweise verschiedene; und dem Liede für das Fest der Erscheinung Christi:

„Werde Licht, du Stadt der Heiden“\*\*),

die aber in den ersten beiden Zeilen des Aufgesanges, und der Schlußzeile des Abgesanges nur einen Anklang zeigt an Selle's Melodie, und keine vollkommene Übereinstimmung mit derselben.

Wir verlassen für jetzt unseren Meister, nächst Hammerschmidt und Schop ohne Zweifel den begabtesten des Riß'schen Sängerkreises. Die siebente Sammlung geistlicher Lieder des Dichters, seine Katechismusandachten, bei denen jener erste, ausgezeichnete Tonkünstler des siebzehnten Jahrhunderts sein Gefährte war, und von denen wir, bei Gelegenheit desselben, schon früher vorläufig redeten, zeigt ihn uns daneben noch mit einem anderen Tonkünstler im Vereine, dem wir schon früher als einem helfenden bei anderen seiner Liederbücher begegneten: seinem „sonderbaren Buche himmlischer Lieder“ und seiner „Hausmusik“. Es ist **Michael Jacobi**, mit dem wir nunmehr auf jene früheren Sammlungen zurückzugehen, und von dessen Lebensumständen wir das Wenige, was uns davon aufbehalten ist, mitzutheilen haben. Was wir davon wissen, deutet auf ein vielbewegtes, umherschweifendes Leben, einen gewandten, begabten Geist, und würde, von ihm selber ausgezeichnet — wie er denn mit der Feder wohl umzugehen wußte, und mit einigem Geschick selbst als Dichter sich hervorthat — nicht ohne Reiz seyn. Dergleichen wird freilich meist in älteren Jahren erst dem Papiere anvertraut, um die Erinnerung an eine reiche Vergangenheit aufzufrischen, und ihm, wie es scheint, wurde bald nach der Mitte seiner Tage bereits sein Lebensfaden abgeschnitten. Die wenigen Nachrichten, die wir über ihn besigen, verdanken wir Riß, seinem Dichter, der in seinem deutschen Parnass ihm drei Ehrengewächse (Lobgedichte) gewidmet hat. Dem ersten zufolge war er aus der Mark gebürtig; wer seine Ältern gewesen, wer seine früheste Bildung geleitet habe, welchen Lebensberuf er gewählt, wird uns nicht gesagt. Allein wahrer Leute Kind wird er gewesen seyn, denn es heißt in jenem Gedichte:

„rühmlich ist es Euch, von Leuten seyn geböhren,  
die Gottesfurcht und Kunst für alles außerkoren,  
denn billig hält man werth ein ehrliches Geblüth,  
ein löbliches Geschlecht und redliches Gemüth.“

\*) S. Beispiel Nr. 156.

\*\*) S. Selle's Melodie dieses Lieder, Beispiel Nr. 157.

Kaum wird es anfangs seine Absicht gewesen seyn, sich der Tonkunst ganz zu widmen, er scheint früher als Erheiterung nur sich mit ihr beschäftigt zu haben, obgleich er es darin zu nahnhafter Fertigkeit brachte. Wir begegnen ihm auf Reisen durch Nieder- und Oberdeutschland, sehen ihn dann nach Welschland, — Mailand, Bologna, Padua, Venedig — wandern, und selbst als Reiter unter den geworbenen Söldnerhaufen dieses Freistaates dienen; wie Rist sagt:

„als die Venediger mit Macht beschützen wollten  
der Welschen Freiheit, die sie knechtisch liefern sollten  
dem frechen Stuhl zu Rom ic.“

In Paris treffen wir ihn wieder, bald aber zeigt er sich in den nordischen Reichen, in Kopenhagen und Stockholm, und nach mancherlei Wanderungen zuletzt in ländlicher Abgeschiedenheit auf dem Landsitze eines Herrn von Ahlesfeld in der Haselborfer Marsch, zwischen Hamburg und Glückstadt, als Sänger, Geigen-, Lauten- und Flötenspieler; mit Freuden erinnert sich daran der Dichter:

„da war kein Instrument, das Ihr nicht angegriffen,  
bald habet Ihr gegeigt, bald d'rauf ein Stück gepfiffen,  
Bald nahmet Ihr die Laut; Euch war kein Ding zu schwer,  
Auch sangen wir zugleich ein fröhlich Lied daher ic.“

Von dort aus wurde er an das Cantorat der Stadt Kiel berufen, eine Beförderung, der wir Rists Lobgedicht an ihn, und dadurch die angegebenen, spärlichen Nachrichten über seine Lebensverhältnisse verdanken; doch wird uns das Jahr nicht genannt, in welchem er sein neues Amt angetreten. In Kiel verband er sich, wie es scheint schon im Herbst nachher, mit Johanna Catharina Holst, Tochter eines dortigen Kaufmanns, und Rist feierte dieses Ereigniß mit einem „hochzeitlichen Ehrenliebe“, worin er sich freuet, daß sein Freund nunmehr dem langen Reisen ein Ziel gesetzt, daß er die Bahn betreten habe, die ihn zu seiner Nymphe geführt, deren Schönheit, Höflichkeit und Tugend sein Herz gerührt habe. Dann erinnert er sich, welche Fröhlichkeit des neuen Ehegatten Sachen anzuregen wissen; er ruft ihm zu:

Lang' hervor dein Instrument,  
Spiel ist deiner Anvertrauten  
Schöne Stücklein auf der Lauten,  
O du redlicher Student!  
Laß uns doch dein Pfeiflein hören,  
Lange dein Pandor herfür,  
Schlag' ein neues Stück zu Ehren  
Aller Schäserinnen Zier,  
Deiner mein ich, deiner Schönen!  
Laß die Sänger auch mit tönen,  
Streiche du den Bass dazu ic.

Endlich, im Jahre 1651, wurde Jacobi als Stadtcantor nach Lüneburg berufen; ein „glückwünschendes Ehrenlieb“ seines Dichters, der diesemahl die Jahrzahl beigefügt hat, unterrichtet uns davon. Er wird damahls in noch jungen Jahren sich befunden haben, denn selbst 3 Jahre später, 1654, in dem Vorworte seiner Hausmusik, nennt ihn Rist „einen frischen, jungen, angehenden Musicus, seinen werthen,

und an Sohnes Statt geliebten Freund.“ Um 1659, bei Rißs Musikalischer Kreuz-, Trost-, Lob- und Dank-Schule, finden wir Beide abermahls vereinigt; ein um 1663, vier Jahre später, erschienenenes Werk Jacobi's, unter dem Namen Timor Domini\*), wird von Walter angeführt, seitdem aber wird sein Name nicht ferner genannt, und sein Todesjahr findet sich nicht angegeben.

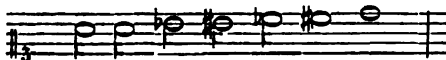
Für Rißs 1651 erschienenenes Buch himmlischer Lieder gab er nur die Melodie eines einzigen, des 7ten der 3ten Abtheilung, welche „sonderbarer Personen sonderbare Lieder“ enthielt. Es ist einer „ehr- und gottliebenden Jungfrau“ in den Mund gelegt, und beginnt mit den Worten: „O Jesu Christe, Gottes Sohn“, ist indeß, soviel ich finden konnte, niemahls in ein dem Kirchengebrauch bestimmtes Melodienbuch übergegangen. Von den 22 Singweisen\*\*), die er, für Johann Schop eintretend, und den zur Eile treibenden Dichter befriedigend, für dessen Hausmusik lieferte, erhielt eben so wenig eine kirchliche Geltung. Zwei ihrer Lieder freilich (das 15te: „Wie selig ist der Mann 1c.“ und das 26ste: „Allmächtiger und starker Gott“) fanden Aufnahme in das Lüneburger Gesangbuch von 1661, jedoch mit Verweisung auf fremde Melodien, und waren um 1696 in dem großen Eelischen Gesangbuche bereits wieder ausgemerzt. In Freilingshausens und Bronners Melodienbuche und in Königs harmonischem Liederschätze ist deren keine zu finden. Sie sind im Ganzen schlicht gehalten, bis auf vier lediglich in weichen Tonarten (C, D, E, G, A moll), und in geradem Takte; nur fünfmal kommt dreitheiliger, ein einzigemahl (in der Weise des 48sten Liedes) triplirter Takt ( $\frac{3}{4}$ ) vor, wozu jedoch weder die Strophe des Liedes (An Wasserflüssen Babylon) Veranlassung giebt, noch dessen Inhalt: ernstliche Bitte und Dank eines Christen, um zeitliche und ewige Wohlfahrt. Das Streben nach wirklich zweistimmigem Gange, das die, Jacobi's Melodien gegenüberstehenden Schop's zeigen, ist bei diesen nicht zu finden; der Bass ist durchaus dabei begnügt, Grundstimme zu seyn. In der Melodie des 20sten Liedes, das „einem großen Potentaten“ in den Mund gelegt ist, „der gezwungen ist, zur Vertheidigung seiner Reiche, Länder, Städte und Unterthanen schwere Kriege zu führen“, erscheint in der 3ten Zeile des Abgesanges zu den Worten: „plaget sehr mit Raub und Brand“\*\*\*) ein stufenweiser Fortschritt durch halbe Töne, der, wie alle dergleichen, auf Wortausdruck gerichtete melodische Wendungen, eben nur für diese Zeile Wahrheit hat, und deshalb nicht liebhaft ist. Man erkennt leicht, diese Melodien haben in aller Eile gefertigt werden müssen, damit kein Lied ohne eine solche bleibe, sie sind mit einigem Geschick, doch ohne recht warmen Antheil hingeworfen, und es sind oft Außerlichkeiten aufgesucht, ihnen eine Würze und Mannichfaltigkeit zu geben. Daß sie wenig Anklang fanden, darf uns nicht befremden.

Nicht anders ging es ihm mit seinen Beiträgen zu Rißs Katechismusanbachten. Wir haben, auf Veranlassung Hammerschmidts, dieses Werkes bereits früher vorübergehend gedacht, und nunmehr

\*) Timor Domini, optima mentis humanae cum divina harmonia, variis tam vocibus tum instrumentis musicis proposita. Hamburg 1663. Wahrscheinlich eine Sammlung geistlicher Gesänge, wie es der, nach Art der Zeit etwas gesuchte Titel andeutet, indem er in der Gottesfurcht die beste Harmonie des menschlichen und göttlichen Geistes preist. S. Gerber N. L. II. Col. 759.

\*\*) Zu dem 2ten, 11, 12, 14, 15, 17, 20, 26, 27, 29, 30, 32, 40, 41, 48, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 70sten Liede.

\*\*\*)



noch Einiges darüber zu berichten. Es erschien, wie die meisten Werke Rißs, zu Lüneburg, bei den Sternen, ein Jahr nach seinen Festandachten, 1656, unter der Aufschrift: „Neue Musikalische Katechismus Andachten, bestehend in Lehr- Trost- Ermahnung- und Warnungsreichen Liedern über den ganzen Katechismus, oder die Gottselige Kinderlehre, welchen zugleich zwölf erbauliche Gesänge über die christliche Haustafel sind beigelegt; die denn alle sowohl auf bekannte, und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche, als auch auf ganz neue, von Herrn Andreas Hammerschmidt, fürtrefflichem Musico, und bei der löblichen Stadt Zittau weitberühmtem Organisten sehr fleißig und wohlgeleszte Melodieen können gespielt und gesungen werden“ 1c. Der Lieder sind 50 im Ganzen: zu den 38 darunter enthaltenen Katechismusandachten sang Hammerschmidt, zu den zwölf Haustafel-Liedern Jacobi die Melodieen, auch hier, wie zuvor, zur Aushülfe eintretend, seine schnellfertige Hand dem älteren Freunde leihend. Von jenen haben wir bereits früher gehandelt. Vier ihrer Lieder nahm, bald nach Erscheinen des Werkes, das Lüneburger Gesangbuch von 1661 auf:

„Laßt uns mit Ernst betrachten 1c.

O heiliger, o guter Geist 1c.

Kein größter Wunder findet sich 1c.

Bringt uns denn das die Seeligkeit“ 1c.

noch bei Rißs Leben; die drei letzten fanden ihre Stelle auch in dem großen Cellischen Gesangbuche, (1696) von dem nur das erste, aus unbekannten Ursachen, wieder ausgehoben wurde. Die beiden ersten gingen später in Freilingshausens Gesangbuch über, das erste in dessen ersten Theil, (1704, Nr. 26) das andere in den zweiten (1714, Nr. 128); alle 4 sind in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs harmonischem Liederstücke genannt, und neben ihnen noch zwei andere:

Triumph, Triumph, der Siegesheld 1c.

Gelobet seist du großer Gott 1c.

allein in allen diesen Gesang- und Melodieenbüchern ist zu keinem von ihnen auch Hammerschmidts Melodie zu finden, ja nicht einmal eine eigene; sie sind alle auf bekannte Melodieen verwiesen, und das Nürnberger Gesangbuch von 1676 ist, meines Wissens, das einzige, das die erste der beiden zuletzt genannten Weisen aufgenommen hat. Und doch war Hammerschmidt nach Schütz, ja neben ihm, der am meisten gefeierte Tonkünstler des Jahrhunderts, seine Melodieen — obgleich durch das große Übergewicht der weichen Tonart (32: 6) etwas düster — angemessen und würdig, für kirchliche wie häusliche Erbauung von dem Meister ausdrücklich eingerichtet! Die Lieder der Haustafel blieben ganz unbeachtet, keines von ihnen fand in der Kirche Eingang, und so geriethen denn auch Jacobi's Singweisen in Vergessenheit; er hatte sich vergebens zu Ausfüllung einer Lücke dem allezeit drängenden Dichter hergegeben. Dieser, von jeher in seiner Eigenliebe verleglich, legt in seinem Vorberichte diesmal eine ausführliche Rechenschaft ab über seine bisherigen Werke, unter derber Zurückweisung seiner Mißgönnern, mit Berufung auf das Ansehen vieler hochgestellten Geistlichen, Gottes- und Rechtsgelehrten, Dichter u. s. w. So wächst ihm denn auch mit jedem Werke die Zahl der „Urtheile und Bedenken hochgelehrter Theologorum“ und die der „unterschiedlichen, fürtrefflichen und weitberühmter Leute wohlgemeinten Ehrenschriften“; sie erreichen hier die Zahl von zwei und zwanzig. Schon zweimal hatten Freunde, die Buchstaben seines Namens versetzend, eine Fundgrube von Schmeichlastem und Trostreichem darin für ihn gefunden; jetzt gelang es „dem edlen Spielenden“ Harsdörfer,

seinen „Joan Rist“ in „Arion ist“ zu verkehren, und mit wie glücklicher Vorbedeutung! Die Widersacher des Dichters möchten ihn versenken in ein Meer von Ungemach, allein die süßen Töne seiner Leyer, von denen jene „Hümpfer“ nichts vernehmen, rühren selbst die Ungeheuer des Meeres; er beschreitet sie sicher, und wird in den Rettungshafen durch sie geleitet.

Um 1659 endlich erscheint Jacobi auch einmahl in einem ganzen Werke dem gefeierten Dichter als Sänger ausschließend gesellt. Es ist in dessen, in jenem Jahre bei den Sternen gedruckter Neuer Musicalischer Kreuz-Trost-Lob- und Dankeschule, worin (nach deren Aufschrift) „befindlich unterschiedliche Lehr- und trostreiche Lieder, in mancherlei Kreuz, Trübsal und Widerwärtigkeit hochnützlich zu gebrauchen; welche größeren Theiles auf bekannte, und in den evangelischen Kirchen gebräuchliche, alle mit einander aber auf ganz neue, von dem fürtrefflichen und weiterberühmten Musico, Herrn Michael Jacobi, bei der hochlöblichen Stadt Lüneburg wohlbestelltem Cantore so lieb- als künstlich gesetzete Melodieen können gespielt und gesungen werden. Dem allerhöchsten Gott zu sonderbaren Ehren, seiner angefochtenen Kirchen zur kräftigen Erbauung, den auch sehr vielen hochbetrübten Herzen in dieser jämmerlichen und gar elenden Zeit zum herrlichen Trost und Erquickung wohlmeinentlich aufgerichtet und angeordnet“ 1c. Durch die Widmung vom Tage Martini des 1658sten Jahres eignete Rist dieses Werk „den Bürgermeistern, Syndicis, Consiliarien und ganzem Rath der hochlöblichen, weiterberühmten Stadt Braunschweig“ zu. Auch hier tritt er gewapnet auf mit 23 „fürnehmer Herren und sonders vertrauter Freunde wohlgemeinten Ehrenschriften“; sie rühren meist von Geistlichen und Schulmännern her. Neben fünf gekrönten Poeten tritt hier auch Michael Jacobi, des Dichters Sänger, auf mit gereimten Zeilen, in Sag, Gegensatz und Nachklang; „aus betrübtem Herzen wegen des elenden erbärmlichen Zustandes in Holstein“; dem Lande, wo er nach langem Wandern zuerst eine Ruhestätte und Geliebte gefunden, das ihm stets in werthem Andenken geblieben war, obgleich er es nun seit Jahren schon verlassen hatte. Seinen Dichter hatte dieses Elend hart getroffen „im October dieses 1658sten Jahres, wie (schreibt er) die unterschiedlichen Armeen oder Kriegsheere in unser elendes, verwüstetes Holstein gezogen, mit großer Angst und Gefahr meine Wohnung abermahl verlassen, und mein Leben durch die Flucht erhalten müssen, da denn so viele herrliche und theuerbare Sachen mir außs neue hinweggeraubet, daß ich und die Meinigen die ganze Zeit unseres Lebens solchen gar zu großen Schaden nicht überwinden, noch das Verlorne wieder zu wege bringen können“ 1c. Zum Theil haben wohl die damahls gemachten bitteren Erfahrungen und der daneben genossene Trost, wenn nicht zu dem ganzen Werke — das auch sonst mit seinen siebenzig Liedern unter der Hand des rüstigsten Rüstigen mit kaum glaublicher Schnelligkeit entstanden wäre — doch zu dessen Einleitung Anlaß gegeben. Sie ist bezeichnet als „Johann Risten erbauliche Kreuz-Rede an Alle, Vielgeplagte, sehr geängstete und hochbetrübte Herzen“, und als ihr Hauptinhalt läßt die Anweisung sich bezeichnen, wie man das Kreuz in Gehorsam und in Gottes Liebe zum Heil und Seegen zu wenden habe? Dazwischen sind eingeflochten Geschichten unbelehrter, durch das Gericht Gottes gestrafter Sünder, wunderbare Errettungen gläubig Vertrauender; vornehmlich aber werden die Zuhörer an die Plagen des Krieges erinnert, durch den ihr und des Dichters Vaterland, Holstein, so grausam verheert worden, an die vielen Mißhandlungen, die sie selber, und Befreundete erlitten; die barbarische Art der Kriegsführung seiner Zeit wird darin bitter gestraft, wie denn auch die ratio status — Staatsrücksicht — auf welche sie zurückgeführt werde „des Teufels Katechismus“ gescholten wird. Von diesem Kreuze habe

er selber mit Schaden an seinem Leibe und seiner Habe gelitten, dazu an schwerer Krankheit durch die verpestete Luft, wo er denn rechtschaffen beten, und von Hiob die Geduld gelernt habe. Auch Verfolgung und Neid durch Schmähungen und Verleumdungen habe ihn hart getroffen. Er redet nun seine Kreuzgenossen mancherlei Art an, sie auffordernd, aus seiner poetischen Kreuzschule den rechten Trost von Gott, wie er ihm geworden sei, zu schöpfen.

Zuletzt wird des musikalischen Theiles dieser Dichtungen gedacht. „Zum Beschluß (sagt er) muß ich mit meinen lieben Kreuzgenossen, auch sonst mit andern kunstliebenden Herzen, ein wenig reden von unserer Musik, oder von den Melodien, welche auf gegenwärtige Kreuz-Trost- und Danklieder sind gesetzt. Diese schöne, zum Theil mühselige Arbeit hat auf sich genommen mein sonderb vertrauter, sehr werther Freund, Herr Michael Jacobi, fürtrefflicher Musicus, und wohlbestellter Director Chori Musici bei der hochlöblichen Stadt Lüneburg. Dieser mein alter Freund, gleich wie er mit und vielen Andern schon hievor mit seiner Kunst hat gedienet, und manche schöne Sangweise zu Papier gebracht, also hat er auch endlich dieses ganze Werk der Kreuzschule für sich nehmen, und ein jedwedes Lied derselben mit einer absonderlichen Melodie auszieren wollen. Er hat es aber mit dieser Arbeit, nicht nur nach meinem, sondern auch nach vieler Kunstverständigen Sinn und Meinung, gar recht und wohl getroffen, indem er die traurigen Klagelieder mit einem langsamen, die kräftigen Trostlieder mit einem etwas geschwinderen, und die freudigen Danklieder mit einem frischen Takt hat gesetzt, daß sie solchemnach in allen Arten sehr beweglich kommen, also, daß die Klaglieder die Thränen austreiben, die Trostlieder das bekümmerte Herz wunderbarlich stärken, und die Lob- und Danklieder die erquickte Seele mit einer sonderbaren, ja recht himmlischen und göttlichen Freude erfüllen. O du güldene Musik! o du unvergleichliche Singekunst! Wie lässest du uns solche übertreffliche Wirkung in Glück und Unglück, in Liebe und Leid, in Friede und Unfriede empfinden! Es hätte zwar vor wohlerrwähnter Herr Jacobi, — als ein sonder erfahrener Musicus, der seine Kunst nicht nur in Teutschland, sondern auch in Italien und anderswo, schon vor vielen Jahren gar grundrichtig erlernt, wie er denn auch, bis auf diese gegenwärtige Stunde mit den berühmtesten Musicis so hin und wieder gefunden werden, große Vertraulichkeit und Correspondenz unterhält — nur gar leicht, nach welscher Art, sehr kunstreiche, bunt und fremdklingende Melodien auf meine Lieder können machen, denn ich nur allzuwohl weiß, daß ihm solches so wenig Mühe, als es mir eine Kunst ist, etliche Verse hinzuschreiben. Allein er hat viel lieber meinem inständigen Begehren Folge leisten, als mit buntgesetzten Sangweisen bei dieser Gelegenheit sich herfür thun wollen. Künstliche und schwere Melodien hat er vor diesem manchemahl zu Papier gebracht, kann sich auch wohl alle Tage damit sehen lassen. Mit dieser gegenwärtigen Art aber ist mir, und vielen tausend andächtigen Seelen zum allermeisten gedienet, daher ich nicht zweifle, daß alle musikliebende Kreuzbrüder auch wohlgedachtem Herrn Jacobi für solche seine treugemeinte Arbeit herzlich danken, und den grundgütigen Gott werden ersuchen, daß er ihn noch viele Jahre bei guter beständiger Gesundheit und Leben wolle erhalten, damit er dem Allerhöchsten und seinen Kirchen und Schulen auch ferner nützlich möge dienen, und mit Hand und Mund dem Teufel, und allen, der edlen Singekunst Widerwärtigen zum Trug und Spott seinen Schöpfer also loben in dieser kurzen Zeit, daß er mit allen Auserwählten ihn möge preisen dort in der unendlichen Ewigkeit. Laß diesen Wunsch dir gefallen, ja, besser ihn erfüllet werden, o du mein allerliebster Herr Jesu, um deines theuren Namens willen, Amen!

Die ganze Einrichtung der uns vorliegenden Sammlung zeigt eine gewisse Einformigkeit, die auch auf dem Sänger lasten mußte. Drei Lieder stehen in der Regel einander gegenüber. Zuerst ein „schmerzliches Klaglied“ einer, sei es durch begangene Missethaten, durch Zweifel und Unglauben, harte Anfechtungen, Verfolgungen, Krankheit, Dürftigkeit u. schwer gepeinigten Seele, wo denn auch wieder „sonderbare“ Lebenslagen (nach der Redeweise jener Zeit) vorausgesetzt werden, wie: einer Frau in schweren Wehen, eines Schiffahrenden bei furchtbarem Sturme u. s. w; dann ein „kräftiges Trostlied“ des Herrn Jesu, des barmherzigen, liebevollen Gottes; endlich ein „herzliches Danklied“ der wieder aufgerichteten, getrösteten, erquickten Seele. Und diese Gegensätze kehren drei und zwanzigmahl wieder; dem Sänger wird dadurch die Aufgabe gestellt, sie jedesmahl neu und eigenthümlich in seinen Melodien auszugestalten, während ihm für seine Kunst so wenig geboten wird, eine solche Aufgabe zu lösen! Es kann nicht befremden, daß er darüber oft erlahmte, und nur an seiner glücklichen Gabe schnellen, leichten Erfindens eine Stütze fand. Allein mannichfaltige Formen hat er doch nicht durch sie gewonnen; die erwähnten Gegensätze treten fast immer unter ganz gleichen hervor. So bewegt sich das Lob- und Danklied, den beiden andern gegenüber, stets im dreitheiligen Takt, der demnach eben 23mahl erscheint, in einem 24sten Falle (Nr. 18) nur durch zwei Zeilen geraden Taktes unterbrochen. Zuweilen steht der weichen Tonart des Klagliedes die, demselben Grundtone angehörende harte in dem Trost und Dankliede entgegen, G dur dem G moll, D dur dem D moll, A und C dur den gleichnamigen Molltonarten; zuweilen gehören alle drei auf einander bezügliche Weisen derselben Tonart an, sie sei eine harte oder weiche, denn nicht immer ertönt das Klaglied in weicher Tonart. Diese erscheint im Ganzen als die überwiegende, in 36 Fällen, gegen 34 harter Tonart, und in sechsfachem Umfange, von C, D, (bald mit, bald ohne Vorzeichnung des b) E, G, A, H, ohne irgend einen Anklang an kirchliche Tonarten. H und E moll finden niemahls ihre gleichnamige Durtonart, nur C, D, F, G, A, B dur kommen vor, wie denn auch zuweilen die Weisen der drei zu einander gehörenden Lieder ohne alle Beziehungen ihrer Tonarten auf einander bleiben. Ein einzigemahl, in der Melodie des elften Liedes, begegnet uns am Schlusse ein einzelner Zug rhythmischen Wechsels. Rühmt Rist auch Jacobi's Weisen als leichte, einfache, nicht nach weltlicher Kunst eingerichtete, so sind doch Fortschreitungen durch weite Sprünge, durch verminderte oder übermäßige Tonverhältnisse, in ihnen nicht etwas Seltenes; den Kräften einer gemischten Gemeinde sind sie nicht angemessen. Ob Weisen geistlicher Lieder dieses seien, danach hatten wir früher nicht zu forschen, wo sie in der Mitte der Gemeinde als neuerfundene oder gewählte entstanden; jetzt, wo die Tonkünstler vom Fache allein die Erfindenden waren, haben wir uns jederzeit diese Frage vorzulegen.

Alle Lieder unserer Sammlung können, wie auch ihre Aufschrift angiebt, nach bekannten Melodien gesungen werden, nur eines, das vierte, macht davon eine Ausnahme: „Wie geh ich so gebückt“. Seine Strophe ist eine iambische achtzeilige, mit viermahligem Wechsel 7- und 6sybiger Zeilen; wir finden sie mit ihrem Liede, von Johann Crüger über ihre ursprüngliche Grundstimme 4stimmig ausgesetzt in der 24ten Ausgabe der *praxis pietatis melica* (1690).\*) Ein anderes Lied, das 20ste:

---

\*) S. Beispiel Nr. 153.

Traute Seele, was betrübet

Dich so hart und schmerzlich doch

ist auf die Weise des Riffschen Liedes: „Jammer hat mich ganz umgeben“ verwiesen, doch mit dem Bemerkten „daß die drei letzten Verse eines jedweden Sazes in derselben wiederholt werden“, so daß also der Abgesang, gleich dem aus zwei Stollen von zwei Zeilen bestehenden Aufgesange, zu verdoppeln ist, was freilich bei Jacobi's neu erfundener Melodie nicht nöthig wird.

Außer dem einen, so eben bemerkten Falle der Aufnahme einer Melodie Jacobi's in ein kirchliches Melodienbuch, können wir einen zweiten nicht anführen; seine Singweisen fanden nur höchst geringen Anklang, und die eine, vielleicht überhaupt nur örtlich aufgenommene, hat ihr Fortleben wohl nur dem Umstande zu verdanken, daß sie mit einer bisher im Gemeinegesange nicht vorhandenen Strophe erschien. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 hat nur ein einziges Lied aus der Kreuzschule, das 25ste: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, \*) zwar mit einer eigenen Melodie, doch nicht Jacobi's; auch das große Cellische (1696, Nr. 164 p. 139) giebt nur beides. In Freilingshausens Gesangbuche befindet sich von daher weder ein Lied noch eine Weise. Das Inhaltsverzeichnis von Königs harmonischem Liederstücke nennt 23 Lieder unserer Sammlung; nur zwei derselben jedoch haben eigene Melodien. Zuerst das 25ste „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“; für dieses finden wir sogar deren sechs aufgezeichnet, unter denen die zweite diejenige ist, die auch in dem Lüneburger und großem Cellischen Gesangbuche vorkommt, keine aber der Jacobischen übereinstimmt; und dann das 36ste „Ewig's Lob sei dir gesungen“, dessen Weise eben so wenig der von Jacobi herrührenden gleicht.

Merkwürdiger als Jacobi, wenn auch eben so wenig ausgiebig für den evangelischen Kirchengesang, ist ein zweiter Lüneburger Tonkünstler, mit dem Rist schon im folgenden Jahre nach Erscheinen der Kreuzschule in Verbindung tritt, und zwei Jahre später sich ihn aufs neue gesellt. Es ist **Christian Flor**, Organist der S. Lambertuskirche zu Lüneburg. Der Zahl nach hat dieser Meister mehr für Rist gethan als irgend ein anderes Glied seines Sängerkreises; er verdankt ihm allein 164 Singweisen zu seinen geistlichen Liedern, diejenigen nicht gerechnet, die er ihm für weltliche Gedichte sang. Dennoch hat er ihn nicht besungen, und so uns mittelbar von seinen Lebensverhältnissen unterrichtet, wie er es bei Jacobi gethan; wir sind auf die dürftigen Angaben einiger Werke beschränkt, die wir in Walters Wörterbuche und Matthessons Ehrenpforte finden. Jenes, noch zwei andere Lüneburger Organisten des Namens Flor nennend: Gottfried Philipp, an der Michaeliskirche (um 1732) und Johann Georg an der Lambertuskirche 1720, ohne ihrer Verhältnisse zu unserem Meister, Christian Flor, zu gedenken, sagt von diesem \*\*: er habe „bei Absterben seiner nahen Angehörigen, unter dem Titel: Todesgedanken, das bekannte Lied: Auf meinen lieben Gott 1c. mit umgekehrten Contrapunkten vors Clavier sehr künstlich gesetzt, welche(s) um 1692 zu Hamburg gedruckt worden.“ War dieses Werk um die Zeit des Druckes auch ein neu entstandenes, so hätte es wohl aus des Meisters letzten Lebensjahren hergerührt, und er hätte in diesen eine ganz andere Richtung genommen, als diejenige, worin wir ihn in den beiden Werken besungen sehen, die wir nun bald

\*) Nr. 162. p. 140.

\*\*) S. 249.



näher betrachten wollen. Mattheson fügt als Ergänzung des Walterschen Berichtes hinzu\*): Flor habe 1656 „eine Brautmesse in Fol. zu Hamburg unter die Presse gegeben, mit der Aufschrift: Hochzeitlicher Freudenseggen, genommen aus dem 9ten Hauptstücke Tobia“, für die Vermählung des Rathsverwandten ic. Hieronymus von Laffert zu Lüneburg mit der Tochter des Bürgermeisters Stöterog daselbst, für 5 Sing- und zwei Geigenstimmen nebst dem Generalbasse gesetzt. Er fügt hinzu: damahls sei es Gebrauch gewesen, daß die Componisten bei dergleichen Gelegenheit alle zu dem Stücke gehörigen Stimmen, mit untergelegtem Texte, hätten in Noten drucken lassen. Heutigen Tages würden nur die Worte oder Verse allein unter die Presse gegeben. Soviel ist gewiß; obgleich jene älteren Tonsetzer sich über schlechte Zeiten vielfach beklagten, und in vieler Rücksicht auch recht hatten es zu thun, so fanden sie doch im Ganzen einen viel besseren Markt für ihre Hervorbringungen als Mattheson und seine Mitlebenden um ihre Zeit, und eine empfindliche Äußerung darüber darf man diesem nicht verargen, wenn man bedenkt, mit welchem Selbstgeföhle er von seiner Kunsthöhe herab auf die ihm vorangehenden Zeiten der sogenannten „lieben Alten“ zurückschaut. Hier finden wir aber einen unter diesen „Alten“ der, wie wir sehen werden, der neuen Zeit rasch und fest entgegenschreitet, und dadurch vor allen anderen Gliedern des Riffschen Sängerkreises bemerkenswerth wird.

Zum erstenmale finden wir ihn um das Jahr 1660 mit Riff in Verbindung. Die umfangreiche Sammlung geistlicher Lieder, die dieser in jenem Jahre, abermahls bei den Sternen in Lüneburg, herausgab, führt die Aufschrift: „Neues musikalisches Seelenparadies, in sich begreifend die allerfürtrefflichsten Sprüche der heiligen Schrift Alten Testaments, in lehr- und trostreichen Liedern und Herzens-Andachten, welche sowohl auf bekannte, und in den Evangelischen Kirchen gewöhnliche, als auch ganz neue, von dem vortreflichen Musico Herrn Christian Flor, der Kirchen zu S. Lambrecht in Lüneburg wohlbestelltem Organisten so künst- als lieblich gesetzte Melodien, können gespielt und gesungen werden; richtig erkläret und abgefasst, nunmehr aber zu Beförderung der Ehre Gottes, und Fortpflanzung des heiligen und allein selig machenden Wortes, wie auch Wiederaufrichtung unseres, leider! ganz zerfallenen Christenthums an das offene Licht gebracht“ ic. Diese Sammlung, den ersten Theil eines umfassenden Werkes von Spruchliedern, hatte der Dichter durch die Aufschrift „von Wedel an der Elbe am Tage Lucia, im 1659sten Jahre“ dem Churfürsten Johann Georg dem Andern von Sachsen gewidmet. Dieser Zueignung bei der wir nicht verweilen, folgt ein „nützlicher und nothwendiger Vorbericht, worin die eigentlichen Ursachen des heutigen falschen Christenthums, und des gottlosen Lebens der also genannten Christen gründlich und klärllich der ganzen Welt für die Augen werden gestellt.“ Der Dichter beginnt mit dem Berichte über sein bisheriges Wirken zur Pflanzung und Beförderung des wahren Christenthums durch seine Dichtungen, und kommt dann auf die Ursachen der damahligen Ausartung desselben. Einen Hauptgrund findet er darin, daß zwar der Glaube an sich, seinem Inhalte nach, rein und gut sei, der Wandel aber ihm nicht entspreche. Dieses rühre daher, weil es an Liebe mangle, und Streit- so wie Verleegerungssucht allgemein sei. Aber, wie oft fehle auch nicht der Glaube selber! wie Viele finde man, denen die Schrift unwerth sei, als ein Haufe ungewisser Fabeln, und die dagegen das Buch von den drei Weltbetrügern (de tribus impostoribus) hoch hielten! Dieser Art zu seyn, wird den meisten Staatsmännern jener Zeit — Riff

\*) Ehrenpforte, 66.

nennt sie Statisten — vorgeworfen; ihnen gelte nur Høhheit, Ansehen, Geld, Gut, Reichthum, Freude und Wollust, wonach sie allein trachteten; so könne der Wandel ohne Glauben nur ein böser seyn. Dann trügen aber die Prediger — die Lehrer, die Hirten — die meiste Schuld. Ohne der Heiligkeit ihres Amtes, des Ernstes ihrer Pflichten zu gedenken, hielten sie jenes nur hoch als ein Mittel des Broterwerbes, strebten allein nach ruhigem Wohlleben, und ließen die Laster und Gebrechen in ihren Gemeinen fortwachsen. Aber auch die Obrigkeit verschulde jene tiefe Verderbniß; theils durch böses Beispiel, theils, indem sie den Geistlichen nicht zur Seite stehe, sondern ihnen entgegen sei, wenn sie die Laster ihrer Gemeinen strafen. Er schärft nun ein, das schöne Weltwesen zu lassen, das Wort Gottes in der Schrift zu hören, das er, der Dichter, nach Vermögen in seinem Seelenparadiese erschallen lasse, und erkläre, zu Befestigung des Glaubens, zu Reinigung des Wandels. Dieses möchte der Hauptinhalt seyn von Rists, auf vierzig Seiten breit und weiterschweifig ausgebehntem Vorworte, in welchem nebenher seiner Gegner unter den Ehrentiteln „verleumderischer Ehren diebe, Lumpenkerle“, ihrer Schriften unter der Bezeichnung „Laster-Scharteln, elende Schmieramente“ gedacht wird. Er schließt es mit einer Vertheidigung, dann mit dem Lobe der Dichtkunst, endlich mit dem Preise der Tonkunst. „Ich muß frei heraus bekennen (sagt er) daß unter tausenderlei Elend und Trübseeligkeiten, welche mich die Zeit meines Lebens betroffen, ich gleichwohl dieses Glück gehabt, daß die fürnehmste und kunsterfahrenste Musici in Teutschland mir in Aufsehung vieler tausend auserlesener Melodien gern zu Willen gewesen; ja, dieweil sie eine gar große und sonderbare Lust zu den beiden unvergleichlichen Wissenschaften, der Dicht- und Singekunst, jederzeit getragen, so haben sie oft aus eigenem Triebe mir mit ihrer Musik zu dienen, sich gütlich und freundlichst erboten. Dahero find meine geistlichen Lieder mit den anmuthigsten Melodien oder Sangweisen von unterschiedlichen hocherfahrenen Meistern der edlen Singekunst, als den Herren Schopen, Pratorio, Scheidemann, Sellio, Staden, Hammerschmidt, Kindermann, Jacobi, und andern mehr, ausgezieret und beseelet worden, welcher weitberühmten Männer und sinnreichen Componisten so nützlich als liebliche, und nunmehr unsterbliche Arbeit von allen Kunstverständigen billig gar hoch wird gehalten, und ihrem Verdienste nach herrlich gepriesen. — Betreffend endlich die Melodien, womit alle die Lieder, welche in gegenwärtigem meinem Seelenparadiese befindlich, ausgezieret zu sehen, so sind dieselben von dem fürtrefflichen und kunsterfahrenen Musico Christian Flor, berühmtem und wohlbestelltem Organisten bei der löblichen Stadt Lüneburg, willigst gesetzt. Was nun für Fleiß und Kunst an dieselben gewendet, davon will ich meine Gedanken allhie nicht eröffnen, sondern rechtschaffene, verständige Musicos darüber urtheilen lassen. Soviel ist mir gleichwohl die Singekunst — ohne Ruhm zu melden — bekannt, daß ich aus Anhörung besagter Melodien, wie dieselbe gespielt und gesungen worden, etlichermaßen verstanden, daß sie eine gar besondere Art, und mehr Kunst in sich haben, als mancher, auch wohl unter denjenigen, so der Musik hochfahren, glauben oder gedenken sollte. Dannenhero ich auch nicht zweifle, daß wohlbesagter unser Herr Flor mit dieser schönen und nützlichen Arbeit bei allen Kunstverständigen einen sonderbaren hohen Ruhm erjagen, und eine nicht gemeine Ehre davon bringen werde; welches, daß es ihm überflüssig widerfahren, und er noch ferner bei langem gesunden Leben, auch aller, Leibes und der Seelen Erspießlichkeit, mit solchen und dergleichen hochlöblichen Verrichtungen Gott und seiner Kirchen dienen möge, ich ihm, als einem fürtrefflichen Künstler von Grund meiner Seelen hiemit will gewünscht haben.“ Wir übergehen die 21 Ehrengedichte, die, nach Sitte

der Zeit und zumahl unsers damit gern prangenden und sich wappnenden Dichters, diesem Vorworte folgen. Nur eines, nicht den Dichter, sondern seinen Sänger angehendes, schalten wir ein; es rührt von Franz Joachim Burmeister her, den wir schon früher als Genossen Johann Rudolph Ahle's antrafen, und läßt sich dahin vernehmen:

Hie blüht der wehrte Flor umd dieses Paradies,  
Die Kunst belebet ihn, den kunstbemühten Meister.  
Wo blühet Gottes Ruhm, da riecht es wunderfüß,  
Die andachtvolle Kunst beblümt die frischen Geister.  
Du, Blume, mußt durch Ruhm hier unverwehlich stehn,  
Im HimmelsParadies auf lauter Blumen gehn!

Der Lieder unserer Sammlung, deren jedes als „Musikalische Herzens-Andacht“ überschrieben ist, sind 82, vornehmlich aus den Psalmen und dem Jesaias geschöpft; einzelne Sprüche dieser heiligen Bücher, aber auch anderer Propheten, so wie Hiobs, Salomons — aus dem Prediger, den Sprüchen, dem Hohenliebe, — Sirachs, und andere, sind jedem Liede vorangestellt, und daraus, des Dichters Worten zufolge, „das kräftigste Mark, oder, wie die Chimici reden, die quinta essentia, die edelste Perl, mit höchstem Fleiße gezogen und gefogen.“ Wie in Rists früheren Werken sind die meisten dieser Lieder in den Strophen älterer bekannter Kirchenlieder gedichtet, und nach deren Weisen zu singen, welche, neben den neuen Flors, dabei allezeit angezeigt sind; andere hat Rist auf die von ihm erfundenen Maaße eigener, vor den anderen verbreiteten Lieder gerichtet, und zeigt deren ebenfalls beliebt gewordene Melodien dabei an.

Die von Flor zu diesen Liedern neu erfundenen Singweisen sind sehr merkwürdig, und verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. Nicht etwa wegen ihrer Verbreitung in evangelischen Kirchen, denn eine solche hat überall nicht statt gefunden. Weber das Lüneburger Gesangbuch von 1661, noch das große Cellische von 1696, noch Freilingshausens Gesangbuch enthalten ein Lied oder eine Melodie aus dem ersten Theile des Seelenparadieses; selbst Königs Inhaltsverzeichnis nennt eine auffallend geringe Anzahl von Anfängen daher stammender Lieder — nur elf — die aber alle auf bekannte Melodien verwiesen werden. Ihre Merkwürdigkeit besteht darin, daß sie eine ganz entschiedene Abwandlung der tonkünstlerischen Liedform darstellen, die von dem bedeutendsten Einflusse auf die spätere Gestaltung der Melodien geistlicher Lieder gewesen ist, und an der auf das Deutlichste der Unterschied der aus der Gemeinde selber hervorgegangenen, und der von den Kunstmeistern ihr zugebrachten Singweisen zu erkennen ist. Es wird am zweckmäßigsten seyn, darüber im Zusammenhange zu reden, wenn wir den zweiten Theil unserer Sammlung, in welchem der Dichter, wie schon zuvor gesagt ist, demselben, die zuvor eingeschlagene Richtung stätig verfolgendem Meister abermahls gesellt ist, noch werden näher betrachten haben.

Dieser zweite Theil erschien um 1662 bei den Sternen zu Lüneburg, „in sich begreifend die allerfürtrefflichsten Sprüche der heil. Schrift neuen Testaments in lehr- und trostreichen Liedern und Herzensandachten,“ durch eine Widmung ohne Jahreszahl noch Tagesangabe „Bürgermeistern, Syndicis und Rathsverwandten, wie auch der ganzen hochlöblichen Bürgerschaft der weitberühmten Königl. Stadt Danzig“ zugeeignet. Der ihr folgende „nothwendige Vorbericht an den gottergebenen Leser“ kündigt uns an, daß mit diesem zweiten Theile der Dichter seinen Kreis von Liedern über

Schriftsprüche schliesse, durch die er als treuer Haushalter über Gottes Geheimnisse das erstorbene Christenthum in den Herzen wieder zu beleben gesucht, und dazu auch die Liedform, und zumahl den Gesang habe dienen lassen, durch den das Wort der heiligen Schrift belebter, eingänglicher, anmuthiger werde, und leichter in dem Gedächtnisse hafte. Ein Reichthum himmlischer Kräuter und Blumen blühe in dem Garten der heil. Schrift, zur Stärkung der Seele, Ermunterung des Gemüthes, Freude des Geistes; ihre volle, eigentliche Kraft trete aber erst wirksam hervor, wenn eine von Gott erleuchtete Seele sie herausziehe, und in wohlklingende Lieder versehe. „Wenn ich (sagt Rist) den edlen Zimmt, oder Nagelein, oder andere dergleichen köstliche Gewürze also ganz und unzertrennsch herunter schluckte, so werde ich weder Kraft noch Geruch empfinden; wenn ich aber dieselben kauen, stoße oder zerquetsche, so wird der Geschmack, der Geruch, ja, auch das ganze Haupt und Gehirn des Menschen kräftig dadurch erquicket und belustigt. Also, wenn ich die schönsten Paradiesgewächse, die edlen Himmelskräuter, ja, die mit keinen irdischen Schätzen verglichenen Bibelsprüche also zerknirsche, daß ich nicht nur den Verstand, sondern auch die innerliche verborgene Kraft eines jedweden Wortes der geängsteten Seelen darstelle; so hat sie Rath, Trost, Stärke, Friede und Freude, ja, eine recht himmlische Ergößlichkeit daraus zu genießen, und wird solches alles mit einer sonderbaren Lust von ihr angenommen, fürnehmlich wenn solche Seelenlieder mit angenehmen Melodien sind ausgezieret, als welche gleichsam das Gefäße sind, worin diese wunderschönen Blumen sich aufs prächtigste lassen schauen. — Wir werden dem Dichter in dem Grundgedanken seiner Rede wohl beipflichten können, allein über der Leichtigkeit womit ihm die Worte, gebunden oder ungebunden, aus seiner stets gespitzten Feder rinnen, hat er freilich die Übereinstimmung der von ihm gebrauchten Bilder, die innere Stätigkeit der Darstellung übersehen, und es scheint um so mehr als rede er der breiten Geschwägigkeit das Wort, weil sie in der That über die Gebühr in seinem Vorberichte waltet, der, als ein geharnischter, auch wider seine Gegner, die Tadler seiner Werke, sich ergeht; ein für Rist unerschöpflicher Gegenstand, und fast immer die Veranlassung zu groben Schmähungen. Die Gelegenheit von sich selber zu reden, läßt der selbstgefällige Mann nicht leicht vorbeigehen, mag auch dasjenige, wovon er uns unterhält, seinem Hauptgegenstande noch so fern liegen. Es möchte hingehen, wenn er beklagt, seine musikalische Sterbekunst, seine unermessliche Freude des himmlischen Sions, den anderen Theil seiner Seelengespräche nicht hervorgeben zu können, weil der Verlag in diesen jämmerlichen, theuren Zeiten nicht mehr erfolgen wolle, wie vor diesem geschehen sei, und es einem ehrlichen Manne hart ankomme, für seinen wohlgemeinten Fleiß nicht die geringste Ergellichkeit zu haben; wenn er rügt, daß große Herren an Aufschneider, Schmaroger, Fuchsschwänzer, Possenreißer oder sonst gemeine Kerle lieber hundert Dukaten wendeten, ehe sie gelehrten und um die Kirche Gottes wohlverdienten Leuten einen Thaler sollten schenken; man würde doch sagen können, er finde in seinem geistlichen Berufe sich gehemmt, den er nicht auf die nächsten Pflichten seines Amtes allein beschränkte, sondern auf den Bucher mit jeder ihm von Gott verliehenen Gabe ausdehne; man würde sich freilich von seinen Klagen über Mangel an Belohnung seiner Verdienste, von dem Tone in welchem er sie ausspricht, nicht angenehm berührt finden, ihn aber doch immer mit Gegenständen beschäftigt sehen, die seinem „Seelenparadiese“ nicht fremd sind. Er geht aber um fast zwanzig Jahre zurück; wie ihm da im ersten schwedischen Kriege (1644) seine mit Mühe und Arbeit ausgefertigten Schriften durch die „Kriegsgurgeln“ unverhörterweise erbärmlich hinweggeraubt, zerrissen, zertreten worden, seine

Trauer- und Freuden Spiele, Berossiana, Begamina, Trenchorus und wie sie alle heißen, seine chemischen, mathematischen Arbeiten, vor allem seine „unschädliche Gartenluft“, die er, nun nach so langer Zeit, von deren Besitzer zurückfordert, wenn sie noch vorhanden sei, und Wunderdinge davon erzählt, den Lesern die Begier danach zu erwecken; was sollen alle diese Dinge, wo es sich um ganz Anderes handelt, was will er anderes damit als sich in eine Glorie von Allseitigkeit hüllen, um in seiner Vortreflichkeit die Erbärmlichkeit seiner Gegner und Neider nur in so größerer Niedrigkeit darzustellen? Darum rüstet er sich auch immer mit so vielen „wohlgemeinten Liebes- und Ehrenschriften hochgelehrter Leute, fürnehmer Herren, und sonderß vertrauter Freunde“; er hat deren hier fünf und zwanzig aufgehäuft, darunter sieben von kaiserlichen gekrönten Poeten, auch von Gliedern des durch ihn gestifteten Elbischwanenordens, unter denen Franz Joachim Burmeister als Sylvander, Michael Franke als Staurophilus, Johann Georg Möller als Tromylas, Johann Prätorius als Profulidor, und ein „Hypanthes“ der sich nur mit seinem Ordensnamen nennt, dem hohen Meister huldigen!

Ob wir nun zu demjenigen übergehen, was der Dichter, und diesesmahl auch der Sänger, über die Melodien dieses zweiten Theiles uns sagen, schicken wir Einiges über die Verbreitung seiner Lieder und Weisen in der evangelischen Kirche voraus, und gehen auf die Melodien zu den Liedern des ersten Theiles zurück, die, dem Wesentlichen nach, in gleichem Sinne geschaffen sind, als die des zweiten.

Der Lieder und Melodien dieses letzten sind eben so viele als die des ersten Theiles; auch hier wird jede „musikalische Herzensandacht“ auf eine bekannte Kirchenmelodie verwiesen, die 34ste, einer iambischen, achtzeiligen Strophe von viermahl wechselnden 9- und 8syllbigen Zeilen angehörende ausgenommen:

„Recht wunderbarlich stund gebauet“\*) (I. Corinther 3, 16.)

die auf Flors dazu gesezte, neue Weise beschränkt ist. In dem Lüneburger Gesangbuche von 1661 dürfen wir keines dieser Lieder suchen, noch seine Weise, weil es bereits ein Jahr vor Herausgabe des 2ten Theiles unserer Sammlung erschien; in dem großen Cellischen von 1696 ist weder eines noch die andre aufgenommen. Freilingshausens Gesangbuch (Th. II. 1714, Nr. 252) enthält das 26ste Lied:

D schwerer Fall, der Adam hat  
vom Schöpfer abgewendet &c.

jedoch ohne eigene Melodie; in Königs Liederschaz finden wir das 34ste Lied mit seiner Melodie, dessen wir oben bereits gedachten, sonst sind hier nur 9 Lieder dieses 2ten Theils im Inhaltsverzeichnis genannt, und auf bekannte Melodien verwiesen, zwei also weniger als bei dem ersten Theile.

Aus beiden Theilen des Werkes, unter 164 Melodien, ist demnach nur eine einzige in kirchlichen Gebrauch gekommen, die eines Liedes von bisher ungewohnter Strophe; unter eben so viel Liedern haben nur ein und zwanzig, noch nicht der achte Theil des Ganzen Anklang gefunden.

Dennoch, ich wiederhole es, sind diese Melodien sehr merkwürdig.

Was zunächst die des ersten Theiles betrifft, so fällt das hier zum erstenmahl erscheinende Übergewicht der harten Tonart gegen die weiche auf. Jene erscheint in 45, diese in 37 Fällen.

\*) S. Beispiel Nr. 159.

In den Melodien harter Tonart begegnet uns nicht allein der herkömmliche Tonumfang von C, F, G, und der allgemach gebräuchlicher gewordene von B, D, A; es treten nun auch Es, As, E und H hervor. Bei den Singweisen weicher Tonart hat der Sänger sich nicht auf D, E, G, A beschränkt; neben C und H moll, die wir auch bei Melodien anderer Tonkünstler des Riffschen Kreises antrafen, erscheinen nun auch F, B, Des und Fis moll.

Wenn wir uns demnach vollkommen auf dem Gebiete der heutigen Tonkunst zu befinden scheinen, so mangeln doch keineswegs Versuche, die wesentlichen Verhältnisse alter kirchlicher Tonarten in möglichster Reinheit darzustellen. So ist es offenbar die Absicht gewesen in der Melodie des 78sten Liedes:

Heran ihr Spötter, welche sich  
Für Gottes Zorn nicht scheuen\*)

die lydische Tonart darzustellen, die in ihrer Wesenheit sonst in älteren Weisen und Tonsätzen niemals erscheint; auch ist, geschickt genug, die reine Quarte des Grundtones F (b nämlich) sowohl in der Melodie selber, als der Grundstimme vermieden, und man wird ihrer in der begleitenden Harmonie nirgends bedürfen. Dieses ist dadurch erreicht, daß, den Anfang und Schluß der Weise ausgenommen, dieselbe allezeit zwischen den Ausweichungen nach der Quinte und Oberterz, C und A, schwebt, in deren Tonreihen nur H, nicht b enthalten ist, so daß also keine Veranlassung war, dieses Letzte anzuwenden. Das Tonverhältnis, das als das herrschende hätte erscheinen müssen, der Ton, der in seinem Verhältnisse zu dem Grundklange, mittelbar und unmittelbar sich hätte fühlbar machen, und kräftig hervortreten sollen, ist daher nur auf schlaue Weise umgangen; ein Beispiel, wie man damals, man darf hier nicht sagen, die Kunstübung älterer Zeit, denn in dieser fand das Lydische seine Stelle nicht, sondern die Kunstlehre der älteren Zeit angesehen, und Bildungsversuche nach Vorschriften angestellt, nicht nach einem im Innern lebendig, wenn auch unbewußt, waltenden Gesetze gebildet habe. Ein ähnlicher Versuch erscheint in zwei Fällen bei dem Tonumfange von G, in den Weisen des 47sten und 80sten Liedes: „Herr Jesu Christ, du wahres Licht“ und „Es wartet Alles, Herr, auf dich.“ In den Singweisen selbst ist hier die Erhöhung der 7ten Stufe glücklich umgangen: in der Grundstimme ist sie überall anerkannt und vorgeschrieben, ja, die begleitende Harmonie macht sie durchaus nothwendig. Sie liegt — mich dieses Ausdruckes zu bedienen — ohne Aufhören zwischen den Zeilen; es ist nur eine Selbsttäuschung, daß die Singweise selbst eine mixolydische sei, ihre Entfaltung verleugnet bei jeder Wendung diese Eigenschaft. Etwas besser ist es gelungen in den Melodien des 22sten und 35sten Liedes: „Ermuntert euch, ihr Christenleut“, und: „Fürwahr, Herr, deine Freundlichkeit“ das Dorische darzustellen; hier tritt in der That die große Sexte, auch da, wo man sie nicht erwartet hätte, kräftig, und entscheidend auf. Melodien in dem ursprünglichen Umfange des Phrygischen (E) fehlen zwar völlig; die Weisen des 54sten und 61sten Liedes, die diesem Grundtone angehören, stellen nur unser E moll dar. In seinem verkehrten Tonumfange und dessen Verhältnissen (A mit vorgezeichnetem b) erscheint indessen das Phrygische in 2 Fällen, bei den Melodien des 17ten und 40sten Liedes, und auch mit seinem strengsten Tonschlusse, aufsteigend durch einen ganzen, abfallend durch einen Halbton, und Beides im Zusammenklange.

\*) S. Beispiel Nr. 160.

Untersuchen wir die rhythmische Beschaffenheit dieser Melodien, so finden wir die Fälle, wo eine und dieselbe Art des Taktes die unbedingt vorwaltende ist, als die seltneren; der Wechsel der Taktarten ist die Regel; er geschieht von zweien, bis zu acht Malen in einer Melodie, und nicht etwa nur in Zusammenstellung von zwei einzelnen Taktarten, sondern einer Folge des geraden, und mancherlei Arten des dreitheiligen und triplirten Taktes. Ein solcher Wechsel erscheint 47mahl unter 82 Melodien, in mehr als der Halbscheid von allen (25mahl in harten, 22mahl in weichen Tonarten); nur 18mahl im Ganzen (zwischen harten und weichen Tonarten gleichgetheilt) zeigt sich der gerade Takt als der unbedingt herrschende; in 9 Fällen ist es der dreitheilige (5mahl in harten, 4mahl in weichen Tonarten), in 8 der triplirte (6mahl in harten, 2mahl in einer weichen Tonart). Der gerade Takt erscheint, die Melodie des 6ten Lieder ausgenommen, wo er als  $\frac{2}{4}$  sich darstellt, durchweg unter der Form des sogenannten Abbreve-Taktes, C; der dreitheilige unter der Form des  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{8}$  Taktes; der triplirte als  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$  Takt.

Betrachten wir, bei diesen allgemeinen Beziehungen stehend, nach ihnen die Singweisen des zweiten Theiles, so finden wir auch dort Ähnliches. Weiche und harte Tonart halten sich hier vollkommen das Gleichgewicht, jede erscheint unter 82 Melodien 41mahl. Unter den harten Tonarten finden wir, außer den in dem ersten Theile schon vorkommenden Tonumfängen von C, D, E, F, G, A, H, B, Es, As, auch noch Fis und Des dur; unter den weichen — Des moll ausgenommen, das hier nicht erscheint — eben diejenigen, die in dem ersten Theile uns begegneten. Der Wechsel des Taktes ist nicht eben das unbedingt Vorwaltende mehr, allein immer noch häufig genug, er zeigt sich uns in 35 Fällen\*), erreicht also nicht mehr die Hälfte aller Melodien; auch erscheint er nicht in ganz so buntem Gemisch als bei denen des ersten Theiles, denn er stellt nur zweierlei Taktarten, und nicht über viermahl, am häufigsten dreimahl neben einander. Der gerade Takt, als ohne Ausnahme herrschender, ist häufiger geworden, er begegnet uns als solcher 13mahl in harter, 21mahl in weicher Tonart, zusammen in 34 Fällen. Der dreitheilige Takt, zwischen harten und weichen Tonarten gleich getheilt, erscheint in zehn Fällen als unveränderliche Regel der Singweisen, der triplirte nur in dreien, in einer Melodie aus harter, in zweien aus weicher Tonart. Die Formen dieser Taktarten sind dieselben, wie in dem ersten Theile, nur daß unter den triplirten auch der  $\frac{3}{8}$  Takt vorkommt, wenn wir diesen nicht zu den dreitheiligen rechnen wollen, weil er nach der Drei wie getheilt, so auch gegliedert ist.

Auch an Versuchen mit Kirchentonarten — oder doch solchen, welche die Lehre dahin rechnete — fehlt es nicht. Von dem Sydischen wollen die Weisen des 27ten und 54ten Lieder Beispiele geben; in der erstgenannten erscheint zwar in der Grundstimme h, allein in chromatischem Wechsel mit h, also als zufällige Zierde gemeint, innerhalb einer Reihe synoptischer Fortschreitungen im  $\frac{3}{8}$  Takt. Sonst ist dieser Versuch etwas anderer Art als der ähnliche des ersten Theiles; der Meister verweilt hier mehr innerhalb der Grundtonart, und schwebt nicht zwischen zwei Beziehungen, welche den Ton h, die Oberquarte des Grundklanges ausschließen, allein er umgeht dann bei solchem Verweilen ganz geistlich jenen Ton, thut also dennoch, dem Wesen nach dasselbe, wie in dem Falle des ersten Theiles. In der zuletzt genannten Singweise aber hält er sich an sein früheres Verfahren,

\*) 21mahl in harten, 14mahl in weichen Tonarten.

nur daß er zuletzt sich dennoch genöthigt sieht — in der Schlußzeile — der besseren melodischen Wendung wegen, die, sonst hier nicht eben unvermeidliche, reine Oberquarte anzuschlagen. An das *Mixolydische* hat Flor sich diesemahl nicht gewagt, seine Melodien des Tonumfanges von G können nur als G dur gefaßt werden. Auch diejenigen des Umfanges von D, denen er die kleine Sexte b nicht vorgezeichnet hat (Nr. 2. 20. 71.), dürften kaum als dorische gelten, denn, obgleich nicht vorgeschrieben, tritt sie doch oft, und entscheidend in ihnen auf, ja, in der Weise des 20sten Liedes, wird dem Sänger sogar die falsche Quinte (b, e) im Absteigen zugemuthet. Eher könnten wir die Melodie des 72sten Liedes, obgleich des Tonumfanges von E, eine dorische nennen, denn die große Sexte, Cis, ist ihr ausdrücklich vorgezeichnet, und auch überall mit Nachdruck angewendet. Das *Phrygische* kommt auch hier ausschließend in dem Umfange von A, mit vorgeschriebener kleiner Secunde, b, vor, in 4 Fällen (Nr. 15, 39, 57, 79), und unter gleichen Bedingungen als in dem ersten Theile. Man dürfte — (da Genauigkeit des Druckes den Notendruck dieser Werke nicht eben auszeichnet) den Schluß der Weise des 39sten Liedes, der, in der Melodie durch einen Ganzton aufsteigend, in der Grundstimme durch die große Unter-Sexte, Quinte, und Oktave begleitet wird\*), vielleicht als einen nach F dur gemeinten betrachten, in welchem die Melodie dann die Oberterz des Grundklanges (A statt F) berühren würde, käme eine ähnliche, ungewöhnliche Fortschreitung, als die hier abgedruckte, nicht gleich in der ersten Zeile der Singweise des 57sten Liedes auch vor, wo die über dem Bass durch ein Kreuz ange deutete große Terz die Meinung nicht zweifelhaft läßt\*\*); so, daß man also Anstand nehmen muß, in dem erstgenannten Falle eine Änderung vorzunehmen.

Das bisher Gesagte ist nun hinreichend, zu verstehen, was zunächst der Dichter, dann aber auch der Sänger, über die Melodien beider Theile in dem Vorberichte des zweiten sagen; der Sänger in einem Briefe an den Dichter, den dieser mittheilt. Hören wir nun zuvörderst Beide; was sonst über den Werth, und die Eigenthümlichkeit dieser Singweisen zu sagen ist, wird ihren Aussprüchen darüber am besten sich anschließen. „Zum Beschluß, freundlicher Leser“ (sagt Rist) „muß ich noch ein wenig mit dir reden von den Singweisen oder Melodien, welche von dem Kunstfertigen und furtreflichen Musico, Herrn Christian Floren, auf diese Lieder sind gesetzt. Es hat aber wohlbesagter Herr Flor (wie bekannt) auch die Melodien der Lieder, welche im ersten Theile unseres Seelenparadieses befindlich, verfertigt. Ob nun zwar selbige Singweisen nicht allein mich, sondern auch viele andere sachverständige Musicos zu völliger Genüge haben befriediget; die Melodien aber, theils sehr geschwinde, mit mancherley Abwechselung des Tactes gesetzt, da doch meine Lieder bloß und allein auf den Kirchenstyl gerichtet sind, welches denn Manchem verwunderlich vorkommen möchte; so hat mein

\*)

\*\*)





sonders werther Freund, mehr wohlbesagter Herr Flor, in unterschiedlichen Schreiben mir gründlich und satzsam erwiesen, daß dieserwegen seine Melodien mit gutem Fug nicht können getadelt werden. Da ich gleichwohl, wohlmeinentlich, um gewisser Ursachen willen, von ihm begehret, daß er solche seine Meinung, in einem absonderlichen Brieflein an mich, zu Papier setzen möchte, welche ich gegenwärtigem meinem Vorberichte einverleiben wollte, damit alle Musikverständigen daraus ersehen könnten, wie er diese seine Melodien eigentlich wolle gesungen und gespielt haben. Es lauten aber von dieser Sache seine eigenen Worte in seinem Briefe an mich folgendergestalt: „,,Hochachtungswürdiger, Wohlbelehrter, und Hochgelehrter Herr Rist, meine schlechte, sowohl in diesem andern, als jenem ersten Theile Seines Musikalischen Seelenparadieses befindende Arbeit betreffend, wäre zwar unnöthig, viel davon zu melden, zumahlen in solcher Art Composition wenig Besonderes erwiesen werden kann. Wenn aber gleichwohl Einer oder Andre einwenden möchte: Herrn Rists Meinung ist ganz auf den Kirchenstyl gerichtet, wie reimen sich denn diese Melodien dazu, welche theils sehr geschwinde, mit mancherlei Abwechselung des Taktes gesetzt? Diesen und Anderen zu begegnen, melde Folgendes: Ich präsupponire allezeit eine feine, langsame Mensur, als ohn' welcher mein Ziel nicht erreicht wird. Darnach, so ist der Kirchen-Styl mir, Gottlob! wohl bekannt, weiß auch wohl, wie ein erbaulich geistlich Lied mit Andacht muß gesungen werden; giebt oder nimmt aber nichts, ob die Melodien mit ganzen, halben, Viertel oder halb Viertel Noten gezeichnet wären, ein Jedweder kann sie doch nach eigenem Belieben, die geschwinde gesetzt, langsam, und die langsam gesetzt, etwas geschwinder spielen oder singen. Es ist und bleibt nur eine schlechte Melodey. Dem die Abwechselung des Taktes nicht gefällt, der mache lauter Choral-Noten davor; dazu aber wird keine sonderliche neue Mühe oder Abschreiben erfordert. Nein, gar nicht; sondern man nehme nur, nach Gelegenheit, eine feine langsame Mensur (worauf, wie gemeldet, ich in Allem am meisten gesehen), alsdann giebt sich von selbst, und ist nur das Einzige dabei zu merken, wenn etwa zwei oder mehr Noten über eine Sylbe zusammengesetzt wären, daß man sich alsdann der vornehmsten gebrauche, welches den allerschlechtesten Choral geben wird\*). Im übrigen hoffe ich nicht, daß ein verständiger Musicus wird sagen können, daß obgedachte Melodien zu schwer; es möchte denn einer seyn, der nicht gewohnt, der Chromatischen sich recht zu gebrauchen. Dem wäre zwar leicht zu helfen, wenn nur die Zeichen vorher etwas geändert würden. Ich habe aber derselben etliche wenige Willens (absichtlich) beibehalten wollen, indeme es gleichsam sich selbst gefunden, da alle Claves durchgegangen (wie meines Wissens vorhin ich wenig gesehen, um dadurch anderen Musikverständigen weiter davon Anlaß zu geben). Sonst weiß mein Edler Herr Rist, daß zu dem ersten Theile seines Seelenparadieses Er mir gemeinlich nur eine, und zwar die erste Strophe, selten die andern, mit gesendet, wornach ich die Singweise gerichtet; sollte es nun kommen, daß die übrigen andern sich nicht eben dazu reimeten, oder so gar genau mit dem Text übereinkämen, wäre es nicht sehr zu verwundern, und ginge mir damit, wie es anderen großen Musikerfahrenen, die vor mir Melodien gemacht, ergangen, welches hoffentlich kein Verständiger übel deuten wird. Denn es fast unmöglich, da hernach die Worte einen andern sensum bringen, man solches errathen, und alles genau zu setzen treffen könnte. Der ersten Strophen aber bin ich deswegen

\*) Flor giebt hier zwei Beispiele einer Vereinfachung seiner Melodien, einer aus dem ersten, einer andern aus dem 2ten Theile, die wir unter den Musikbeilagen, das Ursprüngliche, wie das Vereinfachte, mittheilen.

nachgegangen, damit nicht, wenn ich solche außer Acht gelassen, auch der anderen, als welche ich nicht gesehen, und also aller, verfehlen möchte; wiewohl ich nicht vermüthe, daß in diesem darin etwas Sonderliches vorfallen wird. Kurz! und was ist doch nöthig, weiter davon zu reden? Ich meine ja, daß sowohl einem verständig-erfahrenen Musico, als auch unerfahrenem allhie sei gerathen. Denn welcher sich der neuen, oft genannten Singweisen nicht zu bedienen weiß, kann sich der gewöhnlich bekannten Kirchenmelodieen, als auf welche dieses ganze Werk mit gerichtet, nach Belieben gebrauchen. Würde ich nun verspüren, daß diese geringe Arbeit ein geneigtes Judicium erhielte, könnte mir solches an statt einer Anforderung, Etwas anderer Sachen nächst diesem, so Gott Leben und Gesundheit verleihe, herauszugeben, dienen. Zwar mache ich mir nicht die Rechnung, daß Alles sollte ungetadelt bleiben. Nein! denn sonst müßte die Welt anders werden, als welche das Urtheilen, und das ungleiche Judiciren, nicht lassen kann. Ich stelle aber Alles dahin. Gott, der da weiß, daß einzig allein zu seines großen Namens Ehre ich mein schlechtes Thun richte, wird auch alles wohl schicken, in dessen Gnade und Schutz ich meinen hochgeneigten Herrn mit seinem ganzen Hause herzlich empfehle, stets verbleibend ic.““

„Und dieses ist es, musikverständiger Leser, was mehrerwähnter Herr Flor zur Rechtfertigung seiner Compositionen, Melodieen oder Singweisen schriftlich an mich hat gelangen lassen, welches ich auch so viel lieber diesem Vorberichte einverleiben wollen, alldieweil ich gänzlich dafür halte, daß dieser geschickte Musico, für Allen, oder doch vielen Andern, in der himmlischen Singkunst hocherfahrenen Meistern, zu voller Genüge mit dieser seiner Erklärung könne bestehen; denn, ob ich gleich kein großer Componist oder sonders gelübter Sangmeister bin, so kann ich doch, Gottlob! bald hören, was wohl oder übel klinget, deswegen ich auch ganz und gar nicht zweifle, daß vernünftige Liebhabere der Kunst, nebenst mir, vielwohlbesagtem Herrn Floren für seinen angewendeten getreuen Fleiß, und willigste Bedienung herzlich danken werden ic.““

Mit Fleiß habe ich hier des Dichters und Sängers eigene Worte mitgetheilt, wenn sie auch etwas mühselig und verdrießlich zu lesen sind, um nicht durch einen Auszug, der doch immer schon, als solcher, auf einem vorgefaßten Urtheile über das Zusammengebrängte sich gründen würde, die Meinung der Schreibenden, auch unabsichtlich, zu verfälschen. Nun sie hier wörtlich dasieht, kann mein Urtheil ihr um so unbefangener sich anschließen. Unmittelbar, wir werden es gestehen müssen, belehren uns weder Dichter noch Sänger über ihre Ansicht. Jener erklärt sich mit diesem einverstanden, dieser sagt uns kaum etwas mehr, als: ich habe es einmahl so gemacht wie es dasieht, weiß auch sehr wohl, was es mit dem Kirchenstyl auf sich hat; zu rasch und leichtfüßig, diesem entgegen, sind meine Melodieen nicht gemeint, auch kommt es ja nicht eben auf die von mir gebrauchten Zeichen an, sondern auf ihr richtiges Verhältniß; treffe nur ein Jeder das Rechte! Ist nun Einem, auch bei ernstem, feierlichen Fortschritte, die Weise noch immer nicht kirchlich genug, ist ihm der Saltwechsel, sind die mannichfachen Verhältnisse der Länge und Kürze der Töne, die Ausschmückungen ihm zuwider, so gebe er sich daran, und bringe alles fein in gleich lange Noten, die Mühe ist dabei so groß nicht. Was ist aber auch überhaupt von einer Art Tonsatz viel zu reden, worin „wenig Besonders erwiesen“ — worin nur geringe Kunst an den Tag gelegt werden kann! — Offenbar ist es der Verbruch des schaffenden Künstlers, der uns hierin entgegentritt; des Künstlers, der Etwas macht, in der Voraussetzung, verstanden zu werden, und nicht weiter darüber reden mag, weil er durch sein Werk sich

genügend ausgesprochen zu haben glaubt. Demjenigen, der sich damit nicht genügen läßt, giebt er in der Eile eine Anleitung, wie er das ihm Gebotene sich gaumentrecht einrichten könne, damit er ihn nur in Ruhe lasse, zumahl — und das ist wohl der Sinn der zuletzt hervorgehobenen Äußerung — wohl über solche Tonsätze zu rechten sei, die einen Aufwand von Mitteln, ein kunstreiches Verschlechten von mancherlei Stimmen gekostet haben, nicht aber solche, die ohne Weiteres rasch aus der Feder hervorsfließen! Die Worte unseres Meisters sind also hier nur ablehnende; sie überlassen uns unserer eigenen Betrachtung und Prüfung des von ihm Geschaffenen. Was er aber ferner noch hinzufügt, giebt mehr Aufschluß über das gegenseitige Verhältniß des Sängers und Dichters, so wie den Weg, den die Melodiebildung damahls genommen, als wir bei dem ersten Anblicke glauben möchten.

Wir wissen, daß in den Kirchentönen die Stellung und das Vorwalten einzelner Tonverhältnisse in Beziehung auf den ihre Reihen regelnden Grundton das Bezeichnende war; wir sahen in früherer Zeit ein lebendiges, schöpferisches Bewußtseyn um diese ihre Eigenthümlichkeit vorwalten, in den Kirchenweisen sich abspiegeln. Wir konnten beobachten, wie dieses Bewußtseyn allgemach erlosch, während die aus ihm, bruchstückhaft, geschöpfte Lehre stehen blieb, und lange noch für das zu Bildende als Richtschnur, als Gebot von außen her, diente. Daß auch Flor, dieser herkömmlichen Regel zufolge, einzelne seiner Singweisen zu gestalten versucht habe, hat uns die vorangehende allgemeine Betrachtung der nicht unbedeutenden Anzahl derselben (164) gelehrt, die er für Riffs Seelenparadies sang. Nun hatte man aber früher schon, neben der wesentlichen Besonderheit jener Kirchentöne als eigenthümlich gegliederter Reihen, auch den bedeutenden Einfluß nicht aus der Acht gelassen, den die Tonhöhe auf sie übe, man hatte darin ein neues Mittel gefunden, den Ausdruck, den ihre wechselnde Gliederung dem schaffenden Tonkünstler möglich machte, noch mannichfaltiger abzuschatten. Früher, wo man innerhalb zweier Systeme der Notirung, dem harten und weichen, getheilt, für die Aufzeichnung nur die beiden Arten des Umfanges jeder Tonart kannte, die durch diese Systeme gegeben waren, bezeichnete man durch die versetzten Schlüssel, wenn auch nicht ohne Zweideutigkeit, die zwischen beiden liegenden Tonhöhen, die man für einzelne Gesänge angewendet wissen wollte; dem nur Tonverhältnisse, nicht Töne nach bestimmt festgestellter Höhe ausführenden Sänger, dem Begleiter, der seinem Instrumente, nach Wahl, einen verschiedenen Grundton geben konnte, machte es, nach diesen Andeutungen, keine Schwierigkeit, das Rechte zu finden. Allgemach aber wurde, je dämmernder, verdunkelter endlich das Bewußtseyn um die ältere Anschauung der Tonart geworden war, die Wahl der Tonhöhe zur Hauptsache, und wie dadurch die Zahl der Grundtöne nothwendig zunehmen mußte, indem man einer jeden einzelnen Tonhöhe (innerhalb deren man sich nunmehr mit zwei Tonreihen von verschiedener Gliederung begnügte) einen ganz besonderen Ausdruck beimaß, so erwuchs endlich auch die Überzeugung, daß es nothwendig sei, eine jede, unzweideutig und ausdrücklich, in der Aufzeichnung darzustellen. Dazu wurden aber nun Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, mehr als zuvor, erforderlich: *signa chromatica*, die im Anbeginn Manchem zu schaffen machten, zumahl den, bei einer anderen Schreibweise herangekommenen älteren Tonkünstlern, die nicht gewohnt waren, „der Chromatischen sich recht zu gebrauchen“, wie Flor in seinem Schreiben an Riff sagt. Allein er fügt auch hinzu, daß man diesen zur Liebe daran nichts ändern dürfe; er sei alle Töne (*claves*) der Reihe nach durchgegangen, habe die wirksamsten — wenn auch die Aufzeichnung erschwérenden — beibehalten, und stelle seine Wahl, und die daran ferner zu knüpfenden

Betrachtungen der Prüfung Kunstverständiger anheim. Die Erscheinung bis dahin ungewöhnlicher Tonarten ist hienach nicht ein Zufälliges bei Flor, so wenig, als seine Versuche auf dem Gebiete der älteren Anschauung der Tonarten es sind; Altes und Neues berühren sich vielmehr in ihm auf merkwürdige Weise, freilich mit entschiedenem Übergewichte dieses Letzten, und mit einem, wenn auch nicht völlig klaren, doch in seinem Schaffen deutlicher ausgesprochenen Bewußtseyn, als dieses durch Worte in seinem Briefe an Rist geschehen ist. Fast mehr noch erkennen wir in der rhythmischen Ausgestaltung seiner Melodien, daß neue Grundsätze dieser Richtung des Bildens sich festzustellen beginnen. An sich ist der Wechsel des Taktes, der in seinen Melodien schon dem ersten Anblicke so auffallend hervortritt, nicht eben ein Neues bei ihm. In mehrstimmigen, längeren Tonsätzen des 16ten Jahrhunderts erscheint er nicht selten, nicht so freilich in den Liedweisen jener Zeit. Dort begegnet uns an seiner Stelle der, wo er als Grundform hervortritt, so eigenthümlich reizende rhythmische Wechsel, den man nur nicht den sogenannten gemischten Taktarten gleichhalten möge. Denn er stellt durchaus nur Rhythmen als lebendige Glieder einzelner Abschnitte einer Singweise in schönem, bedeutsamen Ebenmaße gegenüber, nicht aber setzt er eine gleichmäßig vorwaltende taktische Regel fest, die der Melodie nur einen widerlich hinkenden Fortschritt aufzwingen würde. Vergleichen wird freilich bei Flor nicht gefunden, wohl aber eine rhythmische Ausgestaltung seiner Melodien, welche die Strophe, die ihnen zu Grunde liegt, gänzlich zerstört, und statt des ruhigen Flusses, den der rhythmische Wechsel weder hemmt noch trübt, ein ruheloses Schwanken hervorbringt. So in der Weise des 72sten Liedes im ersten Theile. Ihm liegt die sechszeilige Strophe des lutherischen Bettliedes „Vater Unser im Himmelreich“ zu Grunde, die sich in drei zweizeilige Abschnitte theilt:

Ach Herr, wie magstu meiner doch\*)  
 So lange Zeit vergessen noch?  
 Wird denn die bittere Leidenszahl  
 Erfüllet nicht ein einzig mahl?  
 Wann wirst du hören mein Geschrei,  
 Wann kömmt dein' Hülff und macht mich frei?

An der ersten Strophe des Liedes sehen wir denn auch, daß Rist sich an diese Gliederung vollkommen gehalten hat. Nicht so fein Sänger; dieser glebt jeder einzelnen Zeile einen besonderen Rhythmus, ohne auch nur eine Art Ebenmäßigkeit mindestens zwischen je zweien festzuhalten, und so wird seine Melodie des Bandes beraubt, das ihre Glieder hätte zusammenhalten können. Die erste Zeile derselben ist geraden Taktes; sie beginnt mit einer langen, anderthalb Takte einnehmenden Sylbendehnung auf dem Ausrufe: Ach! einen schweren, aus der Tiefe des Herzens kommenden Seufzer darzustellen, und bewegt sich in Zweiertelnoten; die ihr folgende, zweite Zeile ergreift den Dreierteltakt, auf dem Worte: „so lange Zeit“ wiederum gleich Anfangs verweilend, und dem Ausdrücke des Einzelnen nachgehend. Die dritte Zeile kehrt zu dem geraden Takte zurück, nun aber durch Viertelnoten geregelt, und auch hier geben die Worte: „Die bittere Leidenszahl“ in dreimal vorgehaltenen Secunden — nunmehr harmonisch, wie zuvor melodisch — Gelegenheit, bei dem Einzelnen zu verweilen, es durch die Betonung hervorzuheben. Die vierte Zeile erscheint sodann im  $\frac{3}{4}$ , einem triplirten Takte; zwischen

\*) G. Beispiel Nr. 161.

beiden Zeilenpaaren finden wir nur darin, daß jede Zeile sich anders rhythmisch gestaltet, eine entfernte Übereinstimmung, aber keine Ebenmäßigkeit. Die fünfte Zeile, ungeduldig heischend, schließt der 4ten dadurch in einiger Weise sich an, daß sie deren Takt in seinen Gliedern um die Hälfte verkürzt,  $\frac{4}{2}$  in  $\frac{2}{2}$ , die Bewegung beschleunigend mit dringender Frage:

Wann wirst du hören mein Geschrei,

und die letzte, im  $\frac{3}{4}$  Takte breit einhergehend, schließt das Ganze. Man mag die einzelnen Wendungen jeder Zeile als glücklich erfundene, ausdrucksvolle loben, man mag in dem Ganzen eine neue, bis dahin nicht vorgekommene Art der Betonung finden können, und mit Recht; aber das Gepräge des Liebhaften, die wesentliche Eigenschaft einer guten Melodie, als eines musikalischen Gegenbildes, in welchem die Grundstimmung des ganzen Liedes sich abspiegelt, wird man darin nicht finden. Bei einer zweiten Singweise, ebenfalls aus dem ersten Theile des Seelenparadieses, verweilen wir aus einer doppelten Rücksicht; weil uns daran eine derjenigen vorliegt, an denen Flor in seinem Schreiben an Riß gezeigt hat, wie man seine Melodien auf „den schlechten Choral“ zurückbringen könne, und weil eben hier er mit dem Takte öfter gewechselt hat, als sonst. Es ist die Weise des 52sten Liedes, das der Dichter zwar auf die Strophe seines „in den Himmlischen Liedern wohlbekannten Lob- und Dankliedes“ zurückweist: „Auf, meine Seel' und lobe Gott u.“, das er aber viel zweckmäßiger auf die eines um mehr als hundert Jahre älteren Liedes bezogen hätte: „Es sind doch selig alle die“ (O Mensch beweine' dein' Sünde groß). Die erste Strophe des Riß'schen Liedes lautet wie folgt:

Als erst die Welt geschaffen war\*),  
Da machte Gott ein schönes Paar,  
Das ewig sollte leben.

Es war der Mensch zur selben Zeit  
Mit Unschuld und Gerechtigkeit  
An Leib' und Seel' umgeben.

Ach! aber durch des Satans List  
Verkehrte sich in kurzer Frist,  
Bald ist der Mensch gefallen;

Wodurch er kam in große Noth,  
Sein Lohn, das war der bitter Tod,  
Den theilt er mit uns allen.

Schon der erste Blick zeigt uns, daß diese zwölfszeilige Strophe aus vier gleichgegliederten dreizeiligen Gesägen besteht, von zwei iambischen achtsylbigen, und einer dergleichen siebensylbigen Zeile. An diesen Bau schließt sich nun auch ihre älteste, mit dem zuvor genannten Psalmliede zugleich erscheinende Melodie. Die beiden ersten Gesäge derselben sind gleichbetont, und treten dadurch als Aufgesang hervor; jedes der beiden andern, die den Abgesang bilden, hat zwar selbständige Betonung, doch sind auch sie durch Ebenmäßigkeit derselben auseinandergehalten. Diese ist dadurch erreicht, daß die

---

\*) S. Beispiel Nr. 162. 162a.

ersten beiden Zeilen des früheren dieser Gesänge (bis auf den Schlußfall) zu einer gleichen melodischen Wendung gesungen sind, und eben so die des späteren; nur mit dem Unterschiede, daß sie dort in gleicher Tonhöhe erscheint, hier aber, bei sonstiger Übereinstimmung, um eine Quarte gesteigert wird. So rundet sich, bei aller Länge, die der Faßlichkeit sonst Eintrag zu thun pflegt, das Ganze leicht und verständlich ab, so daß diese Melodie nicht allein in der lutherischen Kirche zu den beliebteren gehört, sondern auch, wie wir früher gesehen, in den Psalmengesang der Calvinisten Eingang gefunden hat. Wie sing nun Flor es an, eine neue Singweise dieser Strophe zu gefallen? Zunächst hält seine Betonung Auf- und Abgesang in keiner Art auseinander; die ersten zwei Gesänge stehen ganz selbstständig nebeneinander. Andere Sänger, auch wenn sie es vorzogen, die Gesänge des Aufgesanges einer Strophe verschieden zu betonen, gaben ihnen doch meistens ebenmäßige Betonung, sie dadurch zusammenhaltend; so hat es Eccard unter Anderm in seinem Festliebe auf das Michaelisfest: „Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit 1c.“ gethan, wo diese Ebenmäßigkeit bis auf den Tonfall sich erstreckt, und dadurch, bei aller Mannichfaltigkeit und kunstmäßigen Durchbildung, der Strophe dennoch volles Recht geschieht, indem ihr Bau deutlich und anmuthig hervortritt. Von allem diesem finden wir keine Spur in Flor's Melodie. Die beiden ersten Zeilen des ersten Gesanges gehen in geradem Takte einher, die dritte in dreitheiligem ( $\frac{3}{4}$ ). Von denen des 2ten erscheint die erste zwar wiederum geraden Taktes; allein die folgende springt in den  $\frac{3}{4}$  Takt über, mit voranstehender Kürze und nachschlagender, durch Sprünge auf- und abwärts noch besonders geltend gemachter Länge, die dritte endlich breitet sich aus im  $\frac{3}{4}$ tel Takte. Die bedeutenden Ruhepunkte hinter jeder dieser Zeilen vereinzeln daher dieselben, und bei dem Mangel eines kräftig vereinigenden Bandes fallen sie als Gesäng gänzlich auseinander, wie denn nun auch von einem in der Melodie dargestellten Aufgesange bei dieser Art der Behandlung die Rede nicht seyn kann. Seltsam schließen sich nun die eben so vereinzeltten Theile des Abgesanges an. In Achtelbewegung eilen die ersten beiden Zeilen des nächsten Gesanges (wiederum geraden Taktes) rasch vorüber; man möchte glauben, der Sänger habe, den Worten so nahe als möglich folgend, die kurze Dauer des seeligen Zustandes der ersten Ältern im Paradiese uns anschaulich machen wollen, sie dann beseufzend, wo die Worte „in kurzer Frist“ eintreten, für welche er, abermahls wechselnd, nunmehr den breiteren Gang des  $\frac{3}{4}$  Taktes wählt, von da bei der letzten Zeile in den rascheren Gang des  $\frac{3}{4}$  Taktes fallend; fallend in der That, in eigentlichem Verstande, denn er hat es nicht verschmäht, den Sündenfall handgreiflich durch einen Septimensprung in die Tiefe auszudrücken. Die beiden Anfangszeilen des letzten Gesanges endlich gehen ihm im  $\frac{3}{4}$  Takte einher, und mit gewichtigen  $\frac{3}{4}$  Noten schärft die, zu dem geraden Takte zurückgekehrte Schlußzeile die herbe Wahrheit uns nachdrücklich ein: „den (bittern Tod) theilt er mit uns allen.“ Ein zehnmaliger Wechsel des Taktes läßt uns, unaussprechlich aufregend und beunruhigend, nirgend zu einer stetigen Stimmung gelangen, und entkleiden wir die so wunderbar aufgepußte Melodie alles dieses aufgetragenen Schmuckes — nach des Sängers eigener Vorschrift — so müssen wir, eben an ihrer nunmehr schlicht vor uns dastehenden Gestalt, uns um so mehr überzeugen, wie sehr es ihr an Ebenmaß, an Faßlichkeit gebreche. Ein zweites Beispiel eines solchen Entkleidens giebt uns Flor von einer Singweise für den andern Theil des Riffschen Seelenparadieses. Es ist die des fünften Liedes, dessen Strophe der des alten Gesanges vom letzten Gerichte übereinkommt: „Wacht auf ihr Christen alle.“ Diese besteht aus 4 zweizeiligen Gesängen (von einer 7- und einer 6syllbigen iambischen Zeile) von denen die alte Melodie des Lie-

des\*) jene stets im geraden, diese im dreitheiligen Takte, regelmäßigen Wechsels, darstellt. Flor unterscheidet hier, von jener Singweise abweichend, Auf- und Abgesang, indem er die je zwei und zwei Zeilen der ersten beiden Gesänge gleich betont, denen der beiden letzten aber selbständige melodische Wendungen giebt:

Unmöglich konnt' ich tragen\*\*)  
 Gott Vater, deinen Zorn;  
 Ach! Sünd' und andre Plagen,  
 Sammt des Geseßes Dorn,  
 Die haben mich zerstoßen  
 So grimmig, daß ich sprach:  
 Mein Herz wird mir zebrochen,  
 Jetzt ruf ich Weh' und Ach!

Aber wie seltsam rhythmisirt er dabei seine Melodie! Für den Aufgesang ist, ohne Wechsel, der  $\frac{3}{4}$ , ein triplirter Takt, vorgeschrieben. Allein außer allem Zweifel breitet sich dieser für die erste Zeile, den Rhythmus erweiternd, in den  $\frac{3}{4}$  Takt aus; eine Ausbreitung, die dem Gefühle unklar und unverständlich bleibt. Denn sie kann ihm nur Beunruhigung erwecken, wenn das Auszubreitende ihm nicht zuvor deutlich eingeprägt, und so die Bedeutung des erweiterten Rhythmus veranschaulicht worden ist\*\*\*). Tritt dieser, wie hier, gleich anfangs auf, so wird in seiner unmittelbar folgenden Verengung nur ein widerliches, unerwartetes Einschrumpfen empfunden. Für die beiden letzten Gesänge bleibt nun freilich der gerade Takt; wenn aber von den zwei Zeilen des ersten, in ruhigem Fortschritte, eine jede 4 Takte einnahm, so schrumpft wieder, eben so unerwartet als zuvor, die erste Zeile des letzten Gesanges in einen einzigen Takt zusammen, und die wunderlichste Wortmalerey, das dritte Viertel derselben synoptisch theilend, will uns damit das Wort „zerbrochen“ einprägen. Eben so hängt die Harmonie sich an das Wort; die Folge des Quintsexten- und Septimenakkords am Schlusse der ersten Zeile des Abgesanges: „die haben mich zerstoßen“; die Septimenfolge zu der Endzeile: „jetzt ruf ich Weh' und Ach“ zeigen es auf das Deutlichste. Verengung des Rhythmus, neben dem Wechsel des Taktes, sind überhaupt Mittel, deren Flor sich mit Vorliebe, keineswegs aber stets mit Angemessenheit, bedient hat, um Mannichfaltigkeit zu erreichen. Beides wendet er unter andern bei der 44ten „musikalischen Herzensandacht“ des ersten Theiles, einem Gesprächsliede, an. Die Seele steht vor der Pforte des Himmels, zögernd, ob sie anpochen solle, sie entschließt sich endlich, und wird getrüftet. Wir führen zwei Strophen dieses Liedes an, deren jede — als Rede und Gegenrede — ihre eigene Singweise hat, statt deren auch die des Liedes: „Herr Christ, der einig' Gottes Sohn“ angewendet werden kann:

Die gläubige Seele redet.  
 Wohlan, ich will es wagen†)  
 und kühnlich pochen an,  
 Ich will mein Elend klagen  
 Dem, der mir helfen kann.

\*) S. Beispiel Nr. 71 zum ersten Theile.

\*\*) S. Beispiel Nr. 163. 163 a.

\*\*\*) Vergl. hier das 80ste Beispiel zum ersten Theile.

†) S. Beispiel Nr. 164.

Zu Gott will ich mich lehren,  
ich weiß, er wird mich hören,  
der Held, der Wundermann!

Der barmherzige Gott redet.

Du darfst dich nicht entsetzen,  
Mein Seelichen, für mir,  
Komm' an, ich will ergehen  
Dich wied'rum nach Begier,  
komm' an mit schnellen Schritten,  
wirfst du mich kindlich bitten,  
wend' ich mich bald zu dir.

Der Strophe des alten Liedes ist in so weit genug gethan, daß Auf- und Abgesang in beiden zu einander gehörigen Melodien deutlich heraustritt, indem beide Stollen des Aufgesanges, hier wie dort, gleiche Betonung haben. In der ersten Singweise gehören sie dem 4 Takte an, der mit dem Abgesange in den geraden übergeht; in der zweiten bewegen Auf- und Abgesang sich unverändert im geraden Takte. Schon der Tänzerschritt im Beginne der ersten Weise hat etwas Auffallendes bei dem ernstern Gegenstande des Liedes; man glaubt eine Sarabande oder Courante antreten zu hören, indem die sündige Seele sich anschickt, ihrem Richter zu nahen. Dieses Störende fällt freilich hinweg bei der 2ten Melodie; für den Abgesang beider jedoch ist das Zusammenschrumpfen des Rhythmus in dessen ersten beiden Zeilen beunruhigend, den würdigen Gang einer geistlichen Weise beeinträchtigend. Es nehmen nämlich in dem Aufgesange der 2ten Melodie je 2 und 2 Zeilen vier Takte ein; in dem der ersten sechs, wovon indeß der dreitheilige Takt die Veranlassung ist, denn ohne diesen würde auch hier ein gleiches Verhältniß obwalten. Die beiden ersten Zeilen des Abgesanges sind nun, hier und dort, in zwei Takte zusammengebrängt, weil an die Stelle der im Aufgesange vorwaltenden Viertel- hier Achtelnoten treten; erst die dritte Zeile stellt die Herrschaft jener ersten wieder hier. Wären jene ersten beiden durch Verkettung dicht an einander getreten, und zu einer einzigen Zeile verschmolzen, so würde diese Verkürzung vielleicht weniger verlegend empfunden; sie sind aber durch Ruhepunkte auf das Bestimmteste von einander getrennt, und machen in der That den Eindruck zusammengeborrtter, verstümmelter Glieder. erinnert man sich nun daneben des reichen und doch so würdigen Schrittes der älteren Singweise auf die das Lied verwiesen wird, in der, bei allem Hin- und Herwogen des Rhythmus, doch eine erhabene Ruhe, ein seliger Friede waltet, so tritt die Unruhe und Kleinlichkeit der neueren um so schroffer heraus. Mit diesem Kleinlichen, fahrigem Wesen ist die, in Flors Briefe an Rist ausgesprochene feste Überzeugung, daß seine Singweisen dem Kirchensyl, den er gar wohl kenne, gemäß seien, nicht wohl zu vereinbaren. Der Ausweg, den er für diejenigen vorschlägt, die ihm nicht glauben, und bei seinen Melodien, wie sie einmahl seien, sich nicht zufrieden stellen wollten, sie nämlich alles rhythmischen Schmuckes, aller melodischen Verzierung zu entkleiden, ist doch nur ein scheinbarer; er schlägt ihn offenbar nur in dem Sinne vor, eine milzfüchtige Grille, ein pedantisches Mäkeln, damit abzufinden, und ihm selber sind seine Melodien, wie sie, ursprünglich, unangetastet in Ausgestaltung und Schmuck, aus seinen Händen hervorgingen, gewiß als würdige und kirchliche Pierde der Lieder seines Dichters erschienen, als ein Werk, das durch jede Veränderung nur verdorben werden könne.



Auch spricht er die Meinung aus: die Rügen, die man gegen seine Singweisen erhebe, würden sich sofort beseitigen, wenn man die von ihm „präsupponirte seine langsame Mensur“, ohne welche sein Ziel nicht erreicht werde, allezeit anwende. Dadurch würde allerdings einigen, zu leichtfüßigen Sängen nachgeholfen, allein andere — da durch verzögerte Bewegung die gegenseitigen Verhältnisse der einzelnen Glieder des Ganzen doch nicht aufgehoben werden — müßten dann um so schwerfälliger, ja, bis zur Gestaltlosigkeit verzerrt, ihnen gegenübertreten. Ein jedes Tonstück trägt das rechte Maaß für seine Bewegung, nach welchem das seiner einzelnen Glieder sich richtet, nothwendig in sich selbst; wer sich mit ihm vertraut gemacht hat, wird es nicht leicht verfehlen, nur für den, der ihm fremd und neu gegenübertritt, ist eine ungefähre Andeutung — und etwas Anderes sind alle die Überschriften nicht, deren wir uns gegenwärtig bedienen — erforderlich, ihn auf den rechten Weg zu leiten. Beschleunigte, verzögerte Bewegung wird es bis zur Unkenntlichkeit entstellen, niemals aber zu Etwas, seinem Wesen, oder seiner ursprünglichen Bestimmung unmittelbar Entgegengesetztem umgestalten können; nur Denjenigen wäre eine Behauptung dieser Art zu Gute zu halten, die der Tonkunst überhaupt die Fähigkeit wahrhaften Gestaltens absprechen, weil sie es für möglich halten, das durch sie Gebildete, des flüssigen, zarten Stoffes wegen, in welchem es erscheint, durch den leichtesten Anstoß in eine andere Form gerinnen zu machen. Die Verwendung der Singweisen weltlicher Lieder für geistliche möge man hier nicht einwenden. Zunächst geschehe sie um die Zeit, wo der geistliche Liebesgesang frisch emporkam, nur mit Volksweisen, in denen, wenn sie wirklich ächte Blüthen des unbewußten Kunsttriebes sind, allezeit eine Stimmung des Gemüthes sich abspiegelt, die nicht an dem einzelnen Bilde, der einzelnen Wendung, oder gar dem Worte des Liebes haftet, sondern über das Ganze verbreitet ist, und deshalb auf ein verwandtes, in welchem, dem Ewigen gegenüber, eine ähnliche Stimmung anklingt, sich wohl übertragen läßt. Sie erfolgte ferner auch nicht blindlings und ohne Wahl; sie begann oft mit Umbildung der ursprünglichen Lieder, also schon mit einer vorausgesetzten Verwandtschaft des Inhaltes bei dem alten und neuen Liebe; sie knüpfte sich, auch ohne eine solche, wie wir früher gezeigt zu haben hoffen, an zarte innere Beziehungen beider; und wo der Inhalt beider auch einmahl völlig entgegengesetzter Art erscheinen mochte, hatte doch ein feiner Sinn in der Melodie immer etwas entdeckt, das sie einer höheren Bestimmung würdig erscheinen ließ, und die Möglichkeit, durch eine leichte Überarbeitung — ausschheidend oder erweiternd — sie zu dieser emporzuheben. Es mag dann auch wohl einige Veränderung in der Bewegung, aber auch in der That nur einige, ein Mittel dazu geworden sein; denn schnell und langsam, als entschiedene Gegensätze, als äußerste Grenzen, sind keine Zauberworte, durch welche Verwandlungen bewirkt werden können gleich denen, wovon uns jene orientalischen Märchen fabeln. Eben so wenig kann das Weltliche dadurch geistlich werden, wenn es der Mannichfaltigkeit seines Rhythmus entkleidet wird; so verfuhr man mindestens nicht, wenn man in älterer Zeit die Volksweise für das Kirchenlied entlehnte. Immerhin mag es möglich seyn, melodische Wendungen jeder Art in den herkömmlichen Rhythmus einer Tanzweise zu zwingen, oder eine solche desselben zu entkleiden, und der Folge ihrer Töne einen feierlichen Fortschritt anzupassen; man wird dadurch freilich Dinge erhalten, die einander nicht mehr ähnlich sehen, aber nichts Lebendiges geschaffen, sondern nur eine todte Scheidekunstlei geübt haben, während jenes Entleihen und Umbilden älterer Zeit immer aus frischem Lebenstriebe erwuchs. Wie wenig aber selbst da, wo eine Singweise nur ein einziges, unbedingt vorwaltendes rhythmisches Verhältniß zeigt, die

größere Langsamkeit der Bewegung im Stande sei, ihren Schritten eine größere Würde zu geben, ist deutlich an Flor's 53ster musikalischer Herzensandacht des ersten Theiles zu erkennen. Das Lied, von dem wir die erste Strophe hier mittheilen, ist auf die alte Melodie des Kirchenliedes: „Da Jesus an dem Kreuze stand“, verwiesen:

Zu dir soll unser Herz und Mund\*)  
O großer Gott, in dieser Stund'  
als aus der Tiefe schreien.  
Ach tritt hervor, du bist der Mann,  
der uns kann schnell befreien.

Die an sich angenehme Melodie gehört der Tonart B moll an, die hier, und in der Weise des vorangehenden 45sten Liedes, vielleicht zum erstenmale erscheint, und in der ohne Zweifel von Flor ein besonderer Ausdruck erstrebt ist. Als Takt ist ihr  $\frac{6}{8}$  vorgezeichnet, und wenn das iambische Versmaaß streng nach dem Längenverhältnisse der Sylben ausgedrückt werde sollte, kann diese Wahl selbst als eine glückliche erscheinen. Dennoch, bei so manchen Vorzügen, wird kaum Jemand durch das Ganze der Melodie sich befriedigt finden. Der Sechachteltakt giebt ihr einen weichen, wiegenden Fortschritt, der dem ernstern, bringenden Gebete, das von dem Liede uns entgegengebracht wird, durchaus mißziemt, und dem durch kein Zögern der Bewegung irgend abzuhelpen ist.

Gerechtfertigt erscheint Flor in keiner Art wegen der ihm über seine Weisen gemachten Vorwürfe, durch den Theil seines Schreibens, den wir bis jetzt besprochen. Man darf diesen Melodien einzelne geistreiche Züge in lebendigem Wortausdrucke zugestehen, ja, hin und wieder selbst glückliche Rhythmisirung. Gleich die Melodie zu dem ersten Liede des ganzen Werkes giebt ein Beispiel davon. Das Lied ist über die Worte des Ervaters Jacob (1 Mos. 36, 16) gedichtet: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ und auf die Strophe des Weihnachtsliedes: „Ein Kindelein so löblich“ (Der Tag, der ist so freudenreich):

Zum Streit bin ich, o Gott, bereit\*\*),  
ich muß ein Kämpflein wagen!  
Ich will in dieser Sterblichkeit  
Die Glaubenswaffen tragen!  
Der Kampf betrifft ja nicht die Welt,  
nicht Ehre, Reichthum, Gut noch Geld,  
Er trifft, Herr, deinen Segen!  
den du versprochen gnädiglich  
nur denen, die zu fürchten dich,  
auch stets zu lieben pflegen.

Diese zehnzeilige Strophe stellt einen vierzeiligen Aufgesang, einen sechszeiligen Abgesang von zweimal drei Zeilen dar. Die beiden zweizeiligen Stollen jenes hat unser Tonkünstler zwar verschieden betont, allein ihre melodischen Wendungen klingen einander doch an, und da immer je 2 und 2 Zeilen ver-

\*) S. Beispiel Nr. 165.

\*\*) S. Beispiel Nr. 166.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

setzt, und dann durch Ruhepunkte bestimmt auseinander gehalten sind, so geschieht der Deutlichkeit dadurch nicht Eintrag. Die Melodie ist hier frisch und muthig aufstrebend; sie wird ernster und bedächtiger in dem Abgesange, dessen zwei Gesänge dadurch klar heraustreten, daß stets je 2 und 2 Zeilen im dreitheiligen ( $\frac{3}{2}$ ) Takte gehalten sind, und die dritte dann zum geraden zurückkehrt, einen besonderen Nachdruck auf die, eben hier in der ersten Strophe besonders <sup>dem Dichter die Gelegenheit</sup> Wie aber paßt nun diese an sich lobenswerthe rhythmische Ausgestaltung, n. <sup>iten, an -- unruhigen</sup> Wendungen, in denen sie sich darstellt, zu dem Inhalte der übrigen Strophen des Liedes? Rist, nachdem er in der dritten unter ihnen geklagt hat, daß mit dem Kreuze, das einen Gott Liebenden treffe, oft die Gnadensonne und der Seegen entweiche, fährt in der 4ten fort:

Da schreiet man: ich bin so gar  
 O Herr, von deinen Augen  
 Verstoßen, weil es leider wahr,  
 daß nicht ein Härlein taugen  
 Die Werke, welch' ich Tag und Nacht  
 Aus Lust des Fleisches vollenbracht,  
 Wie war ich so vermessen  
 Daß ich mißbraucht des Höchsten Güt',  
 Ach nun verkehrt sich sein Gemüth  
 und er hat mein vergessen!

Zuerst wird durch die so scharf ausgesprochenen Ruhepunkte hinter den beiden Stollen des Aufgesanges der Sinn und Zusammenhang zerrissen; und dann, wie paßt die tapfere (fast trohige) Zuversicht, welche die Melodie ausdrückt, zu den Klagen des Verlassenseyns? Diese Mißstände führen uns hin zu dem späteren Theile der Rechtfertigung Floris gegen Rist. Er bringt ihm in Erinnerung, daß er ihm selten ein ganzes Lied, und meist nur dessen erste Strophe zugesendet habe, daß es ihm unmöglich gewesen, den Inhalt der übrigen zu errathen, so daß Alles mit der Melodie genau habe zusammentreffen können; er tröstet sich damit, daß es anderen großen Musikerfahrenen, die vor ihm Melodien gemacht, in ähnlicher Art ergangen sei; er meint, daß er der ersten Strophe nachgegangen sei, um nicht, wenn er diese aus der Acht gelassen, aller verfehlt zu haben, und schließt damit, daß, wer sich seiner Melodien nicht zu bedienen wisse, zu den bekannten Kirchenmelodien, auf welche das Werk gerichtet sei, seine Zuflucht nehmen könne, daß in der Welt einmahl nichts ungetadelt bleiben könne u. s. w. Diese letzten Gemeinplätze lassen wir auf sich beruhen; die beginnende Behauptung aber, der Rist auch nicht zu widersprechen wagt, erläutert uns Vieles. Wir können nicht zweifeln, daß es die Gewohnheit des unruhigen, eilenden, treibenden Dichters war, der zugleich mit seinem Liede auch eine neue Melodie fertig zu sehen wünschte, immer nur deren erste Strophe seinen Sängern mitzutheilen, womit auch die meisten sich zufrieden gestellt haben werden; fanden wir doch schon früher bei vielen Melodien manchen, an sich geistvollen, glücklichen Zug deswegen zu tadeln, weil er nur für eine bestimmte Zeile, ja, ein einzelnes Wort derselben Wahrheit haben konnte! Zu einer solchen Wortbetonung, dem Herausheben des Einzelnen, hatte eben die, aus Belschland stammende Richtung auf streng redegemäßen Ausdruck — musikalische Deklamation — auch die geistvollsten Tonkünstler Deutschlands geführt, die ihr anhängen; diese Wortbetonung war nach und nach so allgemein

geworden, daß, auch bei Liedern von mehrern Strophen, die Dichter von einer Melodie für alle kaum etwas Anderes erwarteten. Damit war aber die Erfindung ächter Liedweisen durchaus unvereinbar, die, wie wir bereits gesagt, und nun wiederholen, ein musikalisches, die Grundstimmung des Liedes abspiegelndes Gegenbild desselben seyn sollen, ohne sich in das Einzelne desselben zu vertiefen. Wenn sie dies nicht find, und wären sie sonst reich an anderen Vorzügen, so wird der gesunde Sinn der Gemeine ohne zu bedenken, da, wenn aber das Lied sonst anmuthet, und für dessen Strophe bekannte ältere Kirchen ~~also~~ vorhanden sind, gewiß deren eine wählen, denn sie besitzen die Eigenschaft ächter Melodien im höchsten Sinne. Hierin beruht vornehmlich der Grund, weshalb verhältnißmäßig so wenige der aus dem Sängerkreise Rißts stammenden Melodien in die Kirche eingebürgert wurden, so groß auch deren Anzahl, so geschätzt die Meister waren, von denen sie herrührten, einer wie großen Verehrung auch der Dichter genoß, um den dieser Kreis sich schaarle. Der Einfluß Italiens hatte bei denen, die sich ihm unbedingt hingaben, allgemach, selbst ohne ihr Wissen, den Sinn für die ächte Liedweise getrübt, so manches Andere er auch sonst geweckt haben mochte; für die Kunstmeister, in deren Händen nunmehr der geistliche Liedergesang sich befand, erwuchs durch diesen Einfluß eine neue Berechtigung für jene alte irrige Ansicht, die lange Zeit Sänger und Sezer getrennt hatte, daß das Schaffen und Bilden jener ersten kaum zur Kunst zu rechnen, daß von dem Sezer mit Erfindung der Melodien gar wenig zu erweisen sei, daß es einem solchen unschwer falle, einiges Lied und Melodie aufzusetzen, und dergleichen. Weil er indeß auch auf einem, für ihn, wie er meinte, unfruchtbaren Boden sich in seinem Sinne auszuzeichnen wünschte, gerieth er leicht auf jenes Vertiefen in das Einzelne, das mit einem Zweige der neuen italischen Richtung so genau zusammenhing, und auf jene wunderlichen Besonderheiten, die eben bei Flor in so eigenthümlicher Ausbildung hervortreten.

Was über diesen sonst noch zu sagen seyn möchte, behalten wir einer allgemeinen Übersicht am Schlusse dieses Abschnittes vor; wir haben, ehe uns diese möglich wird, zuvor noch die letzte der Rißtschen Sammlungen geistlicher Lieder zu betrachten, und über den Sänger zu berichten, der sich ihm bei derselben anschloß. Diese Sammlung erschien im Jahre 1664, nicht mehr, wie die früheren unseres Dichters, zu Lüneburg bei den Sternen, sondern zu Hamburg, im Verlage des Buchhändlers Johann Raumann, unter dem Titel: Neue, hoch heilige Passionsandachten in lehr- und trostreichen Liedern, welche von dem weitberühmten Musico, und dieser Zeit hochfürstlich braunschweigischen Kapellmeister zu Wolfenbüttel, Herrn Martino Colero, mit sehr anmuthigen und beweglichen Sangweisen sind aufgezieret; bei diesen trübseligen und recht jämmerlichen Zeiten allen, des gekreuzigten Jesu getreuesten Liebhabern zu sonderbarem Gefallen, auch herzlichem Trost und Erquickung aufgesetzt, und wohlmeinentlich hervorgegeben 1c. Durch die Widmung: „geschrieben zu Wedel an der Elbe, am Tage des heiligen Apostels Paulus, war der 21ste des Christmonats im 1663sten Jahre“, ist dieses Werk dem Bürgermeister Barthold Westreng zu Hamburg, dem Rechtspraktikanten D. David Plocius, vier Rathsverwandten daselbst, und dem dortigen (Raths-) Secretär und Prototypar Jacob Rotenburg zugeeignet. Dieser Widmung schließt sich an ein „nützlicher und nothwendiger Vorbericht, in welchem ausführlich wird gehandelt, woher es doch eigentlich komme, daß heut zu Tage ein so gar elendes, falsches und heuchlerisches Christenthum bei den Menschenkindern werde gefunden, und durch was für Mittel dasselbe in etwas wiederum verbessert, zu rechte gebracht, und der getreu-

zigte Herr Jesus durch die Kraft eines wahren, seligmachenden Glaubens von allen denjenigen, die sich Christen nennen, fruchtbarlich könne ergriffen, und bis an ihr seliges Ende standhaft erhalten und bewahrt werden.“ Eine scharfe Rüge der Laster der Zeitgenossen des Dichters, namentlich auch der Lässigkeit und Beflecklichkeit der weltlichen Obrigkeiten, die den strafenden Geistlichen nicht zur Seite, sondern oft sogar ihnen entgegenständen, und so der allgemeinen Lauheit und fleischlichen Gesinnung Vorschub thaten, statt ihr zu wehren! Leider wird aber von dem Dichter die Gelegenheit ergriffen, unter den groben Vergehen, die zu seiner Zeit am häufigsten hervortraten, auch des der „Lasterer, Ehrendiebe, Verleumder und Pasquillanten“ zu gedenken, und mit einem nur zu deutlichen Hinblick auf seine eigenen Gegner, seine Galle dagegen zu ergießen. Er gedenkt zunächst eines „bekannten, und wohlverdienten Theologi, auf welchen ein junger, hochtrabender Levit, der vielleicht besser einen Hofeschrangen als Priester hätte gegeben, ein schändliches Pasquill gemacht“, wie dieser, weil der Lasterer die vornehmsten Beisitzer des geistlichen Gerichtes, bei welchem er verklagt worden, durch Geschenke sich geneigt gemacht, mit glatten Worten und unter Schmeicheleien von der Klage sei abgemahnt worden, so daß der Schuldige straflos geblieben, eine Erzählung, die allem Vermuthen nach ihn, den Dichter selbst, zum Gegenstande hat; verbreitet sich, mit wachsendem Eifer, über anderes Ähnliche, über das Einschüchtern Zaghafter, die Beschränkung ihres freien Handelns durch Drohungen mit Schmähschriften, welche „unerhörte, ja recht teuflische Kühnheit und Verwegenheit“ nur daher komme, „daß solche und dergleichen ehrendiebische Buben niemahlen gebühlich bestraft würden.“ Er versichert dann, daß er nicht rachgierig sei, seine ärgsten Feinde wüßten, daß er ihnen manchemal ihre groben, wider ihn begangenen Bubenstücke von Herzen vergeben habe. So sei es mit einem seiner Verfolger geschehen. Dieser, nachdem er ihm sein Leben unbeschreiblich sauer gemacht, habe sich beigegeben lassen, auf einen hohen Potentaten ein sehr lästerliches Pasquill zu machen; ein aufrichtiger, redlicher Freund habe ihm, dem Dichter, die Urschrift davon, die er sich zu verschaffen gewußt, zugesendet. Der Geschmähte habe den Pasquillanten aufheben, von ihm, dem Dichter, aber die Schmähschrift abfordern lassen, um jenen zu überführen und ihn dann durch den Henker hinrichten zu lassen. Das Leben seines eigenen Verfolgers und Beleidigers, der auch sonst Andere zu Nachstellungen gegen ihn aufgewiegelt hätte, habe damahls in seinen Händen gestanden; durch ein sehr klägliches Schreiben desselben sei er jedoch bewogen worden, die Schmähschrift, die er wirklich besessen, zu verleugnen, sie als verloren, ihm heimlich entwendet u. v. zugeben, und dadurch des leichtfertigen Verfassers Leben zu erhalten. Diese Erzählung soll als Beispiel dienen, wie er Rachgier und Blutdurst hasse; selbst der Pasquillant habe dies bekannt, indem er, ihm dankend, versichert: „er glaube nicht, daß dergleichen Christen fünf in der ganzen Welt zu finden.“ Schon diese Erzählung, in ihrer Breite, stimmt nicht wohl zu dem Vorangegangenen, der Ton des Selbstlobes paßt nicht für den Geistlichen, der seinen Schuldigern von Herzen vergiebt, weil er weiß, daß es ihm noth thue, um Vergebung seiner eigenen Schuld alltäglich zu bitten, und ihm nicht zieme, mit seiner Großmuth zu prangen. Aber auf das Höchste verlegend ist der rohe, schadenfrohe Spott, mit welchem Rist seinen Bericht schließt. „Man hat ihm (dem am Leben gefrissenen Ehrendiebe) jedoch, wie man mich nachgehends berichtet, ein Wambß unter das Hemdd gegeben, und eine Galliarde aus dem B dur auf seinem Rücken spielen lassen.“ Fast scheint es, als sei die ganze, breite Scheltrede auf die Verleumder nur deshalb da, um sie mit diesem frechen Hohn zu schließen, durch ihn das Herz zu erleichtern! Es sind dies die

legten Worte Rists, so viel ich weiß, über seine Widersacher, und sie stehen in dem Vorberichte zu einem Werke über das Leiden des Herrn, der selbst am Kreuze, unter den bittersten Qualen, nur Worte der Vergebung, der Liebe, des Trostes, des Segens kannte, jene Worte, über die der Dichter in 21 breiten, gereimten Betrachtungen sich ergeht; in einem Vorberichte, worin er die Ursachen des damaligen „falschen und heuchlerischen Christenthums“ aufdecken, die Mittel der Heilung desselben verklären will, ohne zu bedenken, daß eben dieses Christenthum die Feindesliebe predige, und daß es nicht an dem Worte des äußerlichen Bekenntnisses, sondern an den Früchten des Geistes erkannt werde. Er selber lähmt das Gedeihen seiner, als Geistlicher und Dichter nach allen Seiten hin weitgreifenden Thätigkeit, indem er eine Gesinnung, ohne es zu wollen, an den Tag legt, von der ein wahrhaft frommer Sinn sich abwenden muß; alle Lob- und Ehrengedichte seiner Schützlinge, seiner Freunde, seiner Gefrönten und Mitgenossen seines Elbschwanenordens, deren er hier vierzehn mittheilt, vermögen nicht darüber zu täuschen.

Über seinen Sänger, **Martin Colerus** (vielleicht Abhler), sind wir kaum besser unterrichtet, als über die andern, zu seinem Kreise gehörenden. Gerber hat in seinem neuen Wörterbuche (Th. I. Col. 756. 757) aus dem Wenigen, was sich bei Walter und in Matthessons Ehrenpforte findet, einen spärlichen Bericht zusammengetragen. Diesem zufolge war Coler zu Danzig um das Jahr 1620 geboren, und führte bis in sein Alter hin ein unsttes Leben. In welchen Verhältnissen er bis zu seinem vierzigsten Jahre gelebt habe, wird uns nicht gesagt. Im Jahre 1661 verweilte er zu Hamburg, trat dann als Capellmeister in braunschweigische Dienste, von denen er nach einigen Jahren in die des Markgrafen von Bayreuth übergegangen seyn soll; doch wird er hier mit einem Andern gleiches Namens verwechselt worden seyn, mindestens scheint Mattheson vorauszusetzen, daß Rists Sänger, und der Diener des Markgrafen von Bayreuth nicht Eine Person gewesen seien. Um 1670 finden wir ihn in Holsteinischen Diensten, die er wieder verließ, um nach Hamburg zurückzukehren, wo er, um 1703 oder 1704, ein Bierundachtzigjhriger, gestorben seyn soll. Außer seinen Melodien zu Rists Passionsandachten, wird ein Hochzeitgesang auf die Vermählung eines Freiherrn von Hardenberg (1661) von ihm angeführt, aus dessen Titel wir ersehen, daß er Mitglied des Ristschen Elbschwanenordens unter dem Namen Musophilus war; und ein im folgenden Jahre (1662) ebenfalls zu Hamburg gedrucktes Werk, unter dem Titel: „Sulamithische Seelen-Harmonie, d. i. einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen.“ Was Rist über seinen Freund am Schlusse seines Vorberichts sagt, dient nicht zu Ergänzung dieser dürftigen Nachrichten. „Die Melodien betreffend, so mag der kunstliebende Leser wissen, daß dieselben alle mit einander ganz neu, und von dem fürtrefflichen, weitberühmten Musico und Componisten, Herrn Martino Colero von Danzig, dieser Zeit Ihrer Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit Herrn Augusten, Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg, des einzigen wahren Phöbus unseres ganzen Deutschlands, wohlbestelltem Capellmeister, meinem sehr großen und liebwerthen Freunde, mit sonderem Fleiße sind gesetzt worden, wie dasselbe alle diejenigen, welche die edle Eingekunst aus dem Grunde verstehen, bald spüren, und ihm deswegen ein wohlverdientes, und zwar nicht gemeines Lob ertheilen, auch nebenst mir für solche seine wohlangewendete Mühe, Kunst und Fleiß, wodurch dieser ausbndiger Musikus meine Lieder und Andachten erslich recht hat beseelet, herzlich werden danken.“

Das Werk selbst ist in fünf Abschnitte getheilt. Der erste begreift: „Drei heilige und

Gottselige Vorbereitungsandachten über die herrliche Weissagung von dem bitteren Leiden und Sterben unseres liebsten Heilandes Jesu Christi, beschrieben durch den geistreichen Propheten Esaias in seinem Buche, am 53sten Capitel.“ Diesen folgen, als zweiter Abschnitt: „Zwölf gottselige musikalische Andachten über unseren allerliebsten Herrn und Seligmacher Jesum, wie derselbe zu seinem allerheiligsten Leiden ist hingeführet, und grausamlich an den Kreuzpfahl geheftet.“ Dieser Theil des Werkes war bereits 16 Jahre zuvor, nebst dem Inhalte des nachher anzuführenden vierten Abschnittes erschienen, damahls mit Melodien von Heinrich Pape (1648); jetzt hatte Coler zu allen fünf Abschnitten des Werkes ganz neue Singweisen erfunden; es beruht also nicht allein die von Gerber angeführte Jahrzahl, 1648, auf einem Irrthume desselben, sondern auch die Angabe, daß der größte Theil der Melodien zu demselben von Heinrich Pape herrühre. Dieser hatte für den zuvor erschienenen Theil um 1648 alle Singweisen gesetzt, jetzt, 1662, erschien dasselbe, um mehr als das Doppelte erweitert, nur mit Melodien Colers, auch zu denjenigen Liedern, die Pape schon zuvor gesungen hatte. Im dritten Abschnitte erscheinen: „Ein und zwanzig musikalische Andachten oder Gottselige Gedanken über die Sieben Worte, welche unser allerliebster Heiland und Seligmacher Christus Jesus am Stamme des heiligen Kreuzes hat gesprochen“, und ihnen reihen sich an im vierten Abschnitte die zuvor schon mit Pape's Melodien erschienenen „Sonderbare heilige Andachten über die allerheiligste, jämmerlich geplagte und zermartete Glieder unseres liebsten Heilandes und Seligmachers Jesu Christi“, sieben an der Zahl. Den fünften und letzten Abschnitt bilden „Heilige Beschluß-Andachten über das bittere Leiden und Sterben unseres allerliebsten Heilandes und Seligmachers Jesu Christi“, ihrer drei. Der Vieder des ganzen Werkes sind demnach 46. Die drei Vorbereitungsandachten sind neben Colers neuen Singweisen, auch auf bekannte und gebräuchliche Melodien verwiesen; bei den 12 Liedern des 2ten Abschnittes fehlt eine solche Verweisung, doch gilt von ihnen das bei der früheren Ausgabe dieses Werkes bereits Gesagte, daß sie meist auf ältere und neuere geistliche Weisen gesungen werden können. Bei den 21 Liedern der dritten Abtheilung, über die sieben Worte des Herrn am Kreuze, ist wieder durchweg eine alte, oder doch bekannte Melodie angezeigt, die ihnen angepaßt werden kann, eine Anzeige, die bei den 7 Liedern der 4ten Abtheilung, den Andachten zu den Gliedern des Gekreuzigten, abermahls nicht zu finden, und auch nur den zwei letzten Liedern des 5ten Abschnittes beigelegt ist.

Was die Verbreitung der Melodien Colers, und ihre Aufnahme in die Kirche betrifft, so ist, meines Wissens, das Saubert-Feuerleinsche Nürnberger Gesangbuch (1676, 1690) das einzige, das deren, zehn an der Zahl, aufgenommen hat, die jedoch in späteren geistlichen Melodienbüchern nicht wieder erscheinen. In dem großen Cellischen Gesangbuche (1696) finden wir weder ein Lied, noch eine Melodie aus den Passionsandachten. Bei der älteren Ausgabe des 2ten und 4ten Abschnittes derselben (um 1648 mit Heinrich Pape's Melodien) ist bereits bemerkt, daß die früheste Ausgabe von Freilingshausens Gesangbuche (1704; Nr. 91. S. 27) nur eines der Lieder des (dort zweiten, hier) 4ten Abschnittes, an die Seiten des gekreuzigten Erlösers

Ist dieser nicht des Höchsten Sohn 1c.

aufgenommen habe, und daß dieses auch in der Ausgabe von 1741 (Nr. 202) sich wiederfinde, beidemahle mit einer gleichen, eigenen, aber von Pape's Melodie verschiedenen Singweise. Ein Mehreres ist in beide Ausgaben auch aus den Passionsandachten in ihrer neuen, vermehrten Gestalt, nicht übergegangen, und eben so wenig stimmt Colers Melodie mit der von Freilingshausen gewählten überein.

Es ist dort ferner gesagt, daß aus beiden Abschnitten die Mehrzahl der Lieder — ihrer funfzehn — in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs harmonischem Liederfchatze in Bezug genommen, deren jedoch nur sieben — das 7te, 8te, 10te, 11te und 12te der dort ersten, hier 2ten, und das 4te und 7te der 2ten, hier 4ten Abtheilung — mit eigenen Melodien versehen seien, von denen jedoch keine mit der dazu von Pape erfundenen übereinstimme. Eben dieses ist auch mit Bezug auf Colers Singweisen zu sagen; keine von ihnen gleicht der von König mitgetheilten desselben Lieder, und nur von der des 10ten im 2ten Abschnitte:

Wie der Donner kann erschrecken ic.

ließe sich behaupten, daß entfernte Anklänge zwischen ihr, und der von König zu ihrem Liede aufgenommenen vorhanden seien. Was nun das in den Passionsandachten neu Hinzugekommene betrifft: so fehlen bei König die drei Vorbereitungslieder; von den 21 Liedern der 3ten Abtheilung, über die Worte des Herrn am Kreuze erscheinen dort nur zwei; das erste über das erste Wort:

Laßt uns zusammentreten

Ihr Christen allzumahl,

und selbst mit zwei eigenen Melodien, deren keine der Colerschen gleicht; sodann das zweite über das zweite Wort:

Als Jesus an des Kreuzes Stamm

erbärmlich mußte leiden ic.,

was aber keine eigene Melodie hat. Die übrigen fehlen. Endlich hat König, jedoch ohne eigene Melodien, das erste und das letzte Lied aus den drei Beschlußandachten in Bezug genommen:

O süßer Jesu hilf ic.

und:

Wachet auf ihr meine Sinnen.

Nur der frühere Theil der Sammlung hatte hienach Anklang gefunden, der spätere dagegen äußerst geringen.

Colers neue Melodien sind durchweg geraden Taktes, den dreitheiligen zeigen sie so wenig als rhythmischen Wechsel. Die weiche Tonart ist bei ihnen die unbedingt vorwaltende, unter 46 Melodien kommt sie 39mahl vor, und nur ein Lied der ersten, zwei der zweiten, vier der dritten Abtheilung, im Ganzen ihrer sieben, haben Singweisen aus harten Tonarten. Damahls ungewöhnliche Grundtöne begegnen uns nirgend; C moll — das nur dreimahl vorkommt, bei den Melodien des 4ten und 9ten Lieder der 2ten, und dem 14ten der 3ten Abtheilung — und H moll, das nur einmahl, bei der Weise des 13ten Lieder eben dieser Abtheilung erscheint, fanden wir auch bei anderen Tonkünstlern des Riffschen Sängerkreises. Einer Kirchentonart gehört keine dieser Melodien an. Daß keine von ihnen kirchlich geworden, haben wir schon bemerkt, und wir wüßten kaum ein Weiteres über sie zu sagen. Keine von ihnen mißfiemt dem Liede, das sie begleitet, und doch finden wir auch keine, die ihm so innig verschmilze, daß wir beide nur mit einander vereint zu denken vermöchten.

Mit den Passionsandachten schließen die geistlichen Singebücher Riffs; er starb 3 Jahre nach ihrem Erscheinen, am 31. August 1667. Wir haben die Tonmeister, die seine zahlreichen Lieder, von ihm aufgefordert, mit ihren Melodien begleiteten, seinen Sängerkreis genannt, weil er der Mittelpunkt war, um den sie sich schaarren; ein innerer Zusammenhang zwischen den Gliedern dieses Kreises



hat, so viel ich finden können, sonst nicht anders stattgefunden, als in Bezug auf den gemeinschaftlichen Dichter. Wenige unter ihnen standen in äußeren Verhältnissen zu einander; andere, wie Hamerschmidt, Stade, lebten entfernt von dem Wohnorte ihres Dichters, und ihrer Genossen; ein jeder ging seinen Weg fort, ohne, wie es scheint, von dem Streben der Andern berührt zu werden.

Seit dem Jahre 1641, wo das erste Zehn der himmlischen Lieder Rists erschien, bis 1664, wo er seine Passionsandachten herausgab, war ein Zeitraum von 23 Jahren verflossen. Innerhalb desselben hatte er die bedeutende Anzahl von 611\*) geistlichen Liedern ausgehen lassen, mehr als fünf-mahl so viel als wir von Paul Gerhard besitzen, und hatte von den ihm befreundeten Tonkünstlern 629 Melodien dazu erlangt. Von Schop 98 (fünfzig zu den himmlischen Liedern, 48 zu der Hausmusik); von Pape 20, (19 zu den Liedern über Jesu Leiden, eine zu der 3ten Abtheilung des sonderbaren Buches himmlischer Lieder); von Selle 110 (58 zu der Sabbathischen Seelenlust, 52 zu den Festandachten); von Hamerschmidt 48 (38 zu den Katechismusandachten, 10 zu der 2ten Abtheilung des sonderbaren Buches himmlischer Lieder); von Jacobi 105 (eines zu der 3ten Abtheilung des ebengenannten Buches, 12 zu der christlichen Hausstafel als Anhang der Katechismusandachten, 22 zu der Hausmusik, 70 zu der Kreuzeschule); die meisten von Flor, 164, zu den beiden Theilen des Seelenparadieses; 46 von Coler zu den Passionsandachten; je zehn zu einzelnen ganzen Abtheilungen des sonderbaren Buches himmlischer Lieder\*\*), von Stade, Scheidemann und Prätorius, und zu der 3ten eben dieses Buches drei von Meier und fünf von Kortkamp. Wir haben davon in dem Vorigen bereits im Einzelnen Rechenschaft gegeben, und stellen die allgemeinen Ergebnisse hier zu leichter Übersicht zusammen. Noch im Jahre 1738, ein und siebenzig Jahre nach Rists Tode, als Königs harmonischer Liederchatz erschien, waren, zufolge des Inhaltsverzeichnisses desselben, 237 Lieder von Rist in Gebrauch, mehr als der dritte Theil aller. \*\*\*) Allein, in wie geringem

|  |      |
|--|------|
| *) Der himmlischen Lieder sind . . . . .                                     | 50;  |
| der Lieder über Jesu Leiden . . . . .  | 20;  |
| das Sonderbare Buch neuer himmlischer Lieder enthielt . . . . .              | 50;  |
| die Sabbathische Seelenlust . . . . .  | 58;  |
| die Hausmusik . . . . .  | 70;  |
| die Festandachten . . . . .  | 52;  |
| die Katechismusandachten . . . . .   | 50;  |
| die Kreuzschule . . . . .  | 70;  |
| die beiden Theile des Seelenparadieses . . . . .                             | 164; |
| die Passionsandachten geben außer den früheren Liedern über Jesu Leiden noch | 27   |

611

Der Melodien sind achtzehn mehr; denn zu den Liedern des an der 2ten Stelle genannten Werkes gab Pape 19 Melodien, und zu eben diesen Liedern Coler späterhin eine gleiche Anzahl.

\*\*) Der ersten, fünften, vierten.

\*\*\*) 41 aus den himmlischen Liedern,  
15 aus den Liedern über Jesu Leiden,  
42 aus dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder,  
19 aus der Sabbathischen Seelenlust,  
41 aus der Hausmusik,  
26 aus den Festandachten,  
6 aus den Katechismusandachten,  
23 aus der Kreuzschule,  
20 aus den beiden Theilen des Seelenparadieses,  
4 aus den Passionsandachten.

Verhältnisse hatten sich die dazu ursprünglich gesungenen Melodien verbreitet! Am meisten die von Johann Schop: König giebt 18 von den Melodien desselben zu den himmlischen Liedern, und eine für ein Lied der Hausmusik; drei andere von jenen ersten begegnen uns in andern geistlichen Eingebüchern: die des Neujahrsliedes: „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen“, bei Bopelius (1682), die zu dem Lobgesange des Zacharias: „Ich will den Herren ewig loben“, in dem Lüneburger Gesangbuche von 1661, aus dessen späteren Ausgaben sie wieder verschwand; die des Lobliedes: „Nun lobet alle Gott“, in Freilingshausens Gesangbuche, 1704. Sonst aber finden wir bei König nur noch eine von Selle zu einem Liede der Sabbathischen Seelenlust, und eine von Flor zu einem Liede aus dem 2ten Theile des Seelenparadieses; 21 im Ganzen, etwa den 29sten Theil der in seinem Inhaltsverzeichnis in Bezug genommenen Lieder! Neben ihnen giebt uns die praxis pietatis melica eine Singweise von Pape aus den Andachten zu den Gliedern des gekreuzigten Erlösers: „Bleiches Antlitz, sei begrüßet“, und eine zu dem Liede: „Wie geh ich so gebückt“ von Jacobi, aus der Kreuzeschule; Bopelius eine von Scheidemann zu dem Liede: „Frisch auf, und laßt uns singen“, aus dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder; endlich Freilingshausens Gesangbuch eine von Selle zu dem Osterliede: „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“ aus den Festandachten. Rechnen wir diese alle zusammen, so finden wir von 629 Melodien, die Riß den ihm befreundeten Tonkünstlern für seine Lieder verdankte, nur 28 in Gebrauch, zwischen dem 22sten und 23sten Theile derselben. Um etwas mehr sich diese Zahl, wenn wir ein Zeugniß berücksichtigen, das Riß selber mittelbar von der Verbreitung und dem Beifalle ablegt, den die Weisen seiner Sänger fanden. Seit dem Erscheinen seiner Sabbathischen Seelenlust nämlich beschränkte er sich nicht darauf, bekannte und gewöhnliche Kirchenmelodien zu nennen, nach denen seine neuen Lieder gesungen werden konnten, er verwies sie auch auf Weisen seiner eigenen, früheren Lieder, und zwar zum größten Theile auf Melodien Schops zu den himmlischen Liedern „als nunmehr allbekannte und verbreitete.“ Es sind deren 28, die er auf solche Art in Bezug nimmt; unter ihnen nur zwei von Heinrich Scheidemann, zu dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder (O Welt du mußt zurücke stehn 1c. und: Wie magst du dich so kränken) und eine von Jacobi für ein Lied der Hausmusik (O Schöpfer aller Dinge). Von diesen acht und zwanzig kennen wir 16, nach den zuvor angeführten Quellen, als solche, die, zum Theil noch bei seinem Leben, von den zu den himmlischen Liedern gesungenen im Gebrauche waren, während er sechs daher stammenden, und eben so vielen zu anderen seiner Lieder vorübergeht, von denen wir dasselbe wissen. Rechnen wir jene 16 ab von der Gesamtzahl der von ihm in Bezug genommenen, um zu erfahren, um wie viel mehr Melodien wir durch ihn als kirchlich gewordene kennen lernen als jene ersten 28, die uns in früheren und späteren Melodienbüchern begegneten, so finden wir zwölf, die wir deren Gesamtzahl beizurechnen haben. Vierzig der Melodien seines Sängerkreises hätten im Allgemeinen also Anklang gefunden, darunter freilich jederzeit die meisten von Schop (31), von Scheidemann drei, von Jacobi und Selle deren je zwei, so wie je eine von Pape und Flor. Allein auch so bleibt das Verhältniß der in Gebrauch übergegangenen eigenen Melodien der Rißschen Lieder zu den in den Gemeinen heimisch gewordenen Liedern selbst nur ein geringes, wie 237 zu 40 oder zwischen 6 und 5 zu 1; noch geringer freilich erscheint das Verhältniß jener zu den überhaupt innerhalb des Rißschen Sängerkreises entstandenen Melodien, 629 zu 40, annähernd etwa 15 zu 1. Man setzte sie indes nicht immer deshalb zurück, weil man ältere, bekannte und gebräuchliche Melodien vorzog, nach denen

ihre Lieder gesungen werden konnten; man verlangte auch neue, diesen gemäßere. Wir haben darüber das Nähere bei den einzelnen Tonkünstlern des Rist'schen Sängerkreises angeführt, und verweisen darauf; im Allgemeinen wiederholen wir, daß König 29 solcher neuen Melodien giebt: 9 statt deren 6 von Schop zu den himmlischen Liedern — für einzelne Lieder mehrere — und eine statt einer andern zu einem Liede der Hausmusik; 7 an die Stelle von Melodien Pape's zu den Leidensliedern; 2 für Weisen Hammerschmidt's und Pratorius' zu dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder; drei zum Gebrauche statt Sellescher Melodien zu der Sabbathischen Seelenlust, und an die Stelle von deren zwei desselben Tonkünstlers zu den Festandachten; zwei statt Jacobischer Weisen für die Kreuzschule, und eine zum Ersatz für eine Melodie Flor's zum zweiten Theile des Seelenparadieses. Der neuen Melodien, die man an die Stelle der für Rist's Lieder eigends erfundenen setzte, waren demnach mindestens eben so viele, als der unter diesen letzten, die sich verbreiteten, und in der Kirche heimisch wurden, und von diesen letzten gehörten wiederum die meisten einem einzigen Tonkünstler an; im Ganzen blieben immer an sechshundert Weisen, denen man ganz vorüberging, während man über ein Drittheil der Lieder des Dichters sich aneignete. Wir wollen versuchen, diese, für den ersten Anblick auffallende Erscheinung zu erklären.

Die Lieder der ältesten von Rist herausgegebenen Sammlung geistlicher Gesänge, seiner sogenannten Himmlischen Lieder, sind ohne Zweifel im Ganzen die vorzüglichsten, frischesten, die er in dieser Art gedichtet hat. Er stand als er sie zuerst in einzelnen Heften zu zehn Liedern herausgab (1641) in der Blüthe seiner Jahre, ein vier und dreißigjähriger; er bot sie dar wie sie ihm entstanden waren, als Früchte seiner Dichtergabe, ohne sie damals nach ihrem Inhalte zu ordnen und zusammenzustellen; Lücken in der geistlichen Liederdichtung damit ausfüllen, ein Geschäft daraus machen zu wollen war damals seine Absicht noch nicht. Freilich kündigt er es schon an, daß er dem „verlegbaren Geschlechte der Dichter“ angehöre; er redet von seinen Widersachern und Neidern, hält sie aber doch nur für „Seile und Stricke, die desto mehr zur Tugend und Geschicklichkeit zögen“; er macht sich mit Schmähungen gegen sie Luft, aber er verweilt nicht bei ihnen, wie in späterer Zeit, uns zum Ekel und Überdruß. Schop, der Tonkünstler, den er sich am frühesten gesellte, obgleich von dem ungebulbigen Dichter gedrängt, sang ihm die Melodien zu diesen Liedern mit innerer Freude an denselben, von ihnen erfüllt und durchdrungen. Er stellte sich gegen sie in das Verhältniß des einzelnen Gemeineliedes, dem der Dichter, als der dafür Begabte, durch sein Lied das Wort in den Mund gelegt, wodurch er seinem, mit der gesammten Gemeinde getheilten Bedürfnisse, sein inneres frommes Gefühl laut werden zu lassen, genügen könne; in diesem Sinne kam er ihnen mit seiner Sängergabe entgegen, und so konnte es ihm gelingen, in seinen Weisen den rechten, kirchlich-volksmäßigen Ton zu treffen. Nun war aber auch die Mehrzahl dieser Lieder in neuen Strophen gedichtet, für welche allgemein bekannte, ältere Melodien nicht vorhanden waren; man eignete sich daher die neuen um so eher an, und sie verbreiteten sich in kurzer Zeit; am wenigsten die der „heiligen Triumphlieder“, Gesänge ausgezeichneten Personen des alten Bundes bis hinab auf den Priester Zacharias, den Vater Johannes des Täufers, weil hier der Seher den Sänger zumeist überwog, so daß auch der Versuch des Lüneburger Gesangbuches, den Lobgesang des Zacharias, als einen von Alters her kirchlichen, in seiner neuen Gestalt in die Kirche einzuführen, sich als vergeblich erwies. Man darf diese „himmlischen Lieder“, gemischten Inhalts wie sie sind, als den Keim derjenigen ansehen, die dem rüstigen Dichter

in späterer Zeit ganze Bücher füllen mußten, doch gingen noch Jahre dahin, ehe sich der volle Schwall seiner Dichtung in diese Bände ergoß. Seine Lieder vom Leiden des Erlösers (1648) übergehen wir, und wenden uns sogleich zu seinem s. g. sonderbaren Buche himmlischer Lieder (1651), die wir wohl als Fortsetzung jener frühesten geistlichen Lieder Sammlung betrachten dürfen, die er seitdem überarbeitet, nach Fächern geordnet, und mehrmahlß herausgegeben hatte. Auch diese Sammlung bietet manch schönes Lied; so das Lob- und Danklied nach Empfang des h. Abendmahles „Wie wohl hast du gelabet“; den Lobgesang „Ich will den Herren loben“, freie Anklänge an verschiedene Psalme; die Ermahnung auf des Herrn Zukunft sich bereit und gefaßt zu halten, in dem Liede: „Wach auf, wach auf, du sichere Welt u.; als Schattenseite freilich auch jene früher besprochenen, grob sinnlichen Hölle- und Himmelslieder, die man kaum für Hervorbringungen desselben Dichters halten möchte. Merkwürdig ist aber vor allen eine Richtung, die bei Rist sich hier zuerst zeigt und als deren ersten Urheber wir ihn wohl ansehen dürfen; eine Richtung, die auf das geistliche Lied den wesentlichsten Einfluß übte. Früher schon hatte mancher fromme Gesang seine Entstehung einer besondern, einzelnen Veranlassung verdankt, er war in diesem Sinne ein Gelegenheitslied gewesen; er trug aber von diesem seinem Ursprunge nur das an sich, was ihm wahrhaft Gestalt und Farbe verlieh, das Gepräge lebendiger Erfahrung. Das Ereigniß des einzelnen Lebens war darin nicht in seiner engen Umgrenzung, es war in seiner allgemeinen, christlich-kirchlichen Bedeutung aufgefaßt, es bewährte sich an ihm was die Kirche in ihrer rechten Bedeutung ihrem einzelnen Gliede seyn könne, was sie dem Gläubigen wahrhaft sei. Bei Rist geschah nun das Gegentheil; es wurden Lieder bestimmten Lebensverhältnissen, und nur vorausgesetzten, nicht erfahrenen Lebensereignissen angepaßt, gewissen Ständen, Geschlechtern, Lebenslagen angeeignet, ohne sie dem gemeinsamen kirchlichen Leben anders als durch die Fäden zu verknüpfen, durch die ein jedes geistliche Lied nothwendig mit ihm zusammenhängt. So entstanden die sogenannten sonderbaren Lieder, eine nach der Redeweise der Gegenwart uns auffallende, nach damaliger Art sich auszudrücken, durch die angegebenen Beziehungen vollkommen gerechtfertigte Benennung. Diese neue Art geistlicher Dichtung fand eben als eine neue, ihrer Mängel ungeachtet, großen Beifall, sie füllte später ganze Bücher unseres rüstigen Dichters, wie seine Hausmusik, seine Kreuzeschule, und fast die Hälfte der allgemein gewordenen Lieder Rists gehören ihr an, während man ihren neuen Melodien vorüberging, aus Gründen, die sich uns bald enthüllen werden. Von nun an macht unser Poet aus der geistlichen Liederdichtung ein Geschäft, eine Aufgabe für Schriftstellerei. Er hatte im Jahre 1644 nicht allein die Dichterkrone empfangen, sondern durch seine Ernennung zum kaiserlichen Hofpsalzgrafen auch die Machtvollkommenheit, Anderen diese Krone zu verleihen; drei Jahre später, 1647, hatte die fruchtbringende Gesellschaft ihn als Mitglied aufgenommen, und er hatte, nach Sitte dieses Vereines, der jedes seiner Glieder eine besondere auszeichnende Benennung sich beilegen hieß, die seinem Namen anklingende des Rüstigen gewählt. Unermeßlich war durch Alles dieses seine Bedeutung in seinen Augen gewachsen. Kraft seines geistlichen und Dichter-Berufs will er nun auf beiden Gebieten als Stern erster Größe glänzen. Seine Lieder sollen fortan ein jedes Verhältniß des Lebens in geistlichem Sinne umfassen, es soll Keinen geben, welches Geschlechtes, Alters, Standes, er auch sei, der in den mannichfachen Beziehungen die daraus möglicherweise erwachsen können, sich nicht in ihnen wieder finde; er will dem ganz verfallenen Christenthume wieder aufhelfen, und deshalb durch seine Dichtungen das heilige Wort der

Schrift reichlich wohnen lassen in der Gemeine. Nun besaß er freilich die Gabe eines leichten, fließenden Ausdruckes, einer gefälligen Reim- und Strophenbildung, schnell und mühelos vermochte er Vieles auf das Papier zu werfen; eine Gabe, durch die er sich berechtigt hielt, bei der großen, allgemeinen Beliebtheit die er genoß, und die ihn des gewissesten Gelingens zu versichern schien, seine Aufgabe so weit als möglich zu fassen, ein jedes Fach geistlicher Lieberdichtung das ihm noch leer zu stehen schien auszufüllen, sich frisch zu regen, so lange es Tag sei — seinem Gesellschaftsnamen „der Rüstige“, gemäß — um sein großes Werk zu vollenden. Aber er vergaß dabei, daß das Wort nur da mit Frucht, und reichlich wohne, wo es als ein innerlich, lebendig erfahrendes, in einem wahrhaft erweckten und erleuchteten Gemüthe wiedergebohrendes, verkündigt wird, es sei durch welche Art der Thätigkeit es auch wolle; daß durch diese Erfahrung, diese Wiedergeburt die Gabe erst ihre rechte Weihe und Wirksamkeit empfängt; daß aber das rüstigste, emsigste Treiben damit, sofern es nur Vieles äußerlich schafft, ohne innere Gediegenheit, ohne Werth und Kraft ist. Er selber rühmt sich wohl seiner Breite, des Vielen, des Ausführlichen, das von ihm ausgegangen sei, er meint, erst durch das Zerknirschchen des edlen Gewürzes der Schriftworte komme sein edler, stärkender Duft, sein heilkräftiger Geschmack an den Tag; man hat ihm mit dem herben, aber nicht ungerechten Ausdrucke des Breittretens darauf geantwortet. Was Philipp von Zesen, der späterhin von ihm bitter Gehaßte, fast prophetisch, in einem Ehrengedichte von Rist gerühmt, indem er dessen in der Folgezeit vielfach in Buchstabenwechsel gedrehten und gedeuteten Namen „Joannes Rist“ in „es rinnt ja so“ verkehrte, das erfüllte sich nun in Wahrheit; breiten, bodenlosen Schwallen rannen seine Lieder dahin ohne Aufhören. Der Strom der „sonderbaren Lieder“ wühlte sich sein Bett in jenem, nach ihnen eigendß genannten Buche, in der Hausmusik, der Kreuzschule; die zerknirschten „Sonntags- und Festevangelien“ ergossen ihren reichlich verdünnten Saft in die Sabbathische Seelenlust und die Festandachten; zwei und achtzig Sprüche alten und eben so viel neuen Testaments, nach seiner Art „gekäuet, zerstoßen und zerquetscht“, rannen in die beiden Theile des Seelenparadieses; den Worten des Herrn am Kreuz, der Betrachtung seines Leidens, den Andachten zu seinen Gliedern, öffnete sich die Schleuse der Passionandachten. Von den Psalmen hielt er sich zurück: gab es doch hier kein leeres Fach mehr zu erfüllen, und hätte er auch wohl gemeint, mit seinen nächsten Vorgängern, Lobwasser und Cornelius Becker es aufnehmen zu können, seinem Zeitgenossen Dpiß, dem edlen Gekrönten,\*) mochte er doch wohl hier eben so wenig als mit den Episteln gegenüberreten. Das gesteht er zwar nicht ein; er theilt vielmehr in dem Vorberichte seiner Hausmusik ein Schreiben mit, ohne Orts- und Zeitangabe, und ohne andere Namensunterschrift, als „einige der Augspurgischen Confession mit Munde und Herz zugethane Bekenner“, worin er gebeten wird, auch die Psalmen Davids „in Reime und bewegliche Melodien zu bringen“, weil er „durch lang gepflogene Übung, neben Zierlichkeit der Worte, auch das Herz Davids, das ist, den Kern und Saft seiner Psalmen desto besser werde treffen und vorstellen können.“ Das lehnt er nun ab, weil er die Namen der Schreiber (die er sonst für herzliche Liebhaber Gottes und seines heiligen Wortes halte) nicht kenne, noch den Ort und die Zeit ihres Schreibens, er also in den ganzen Handel sich nicht zu finden vermöge. Aber dem ruhmstüchtigen Manne that es doch wohl, ein Zeugniß beizubringen, daß man auch hier, trotz des Vielen, von ihm Ge-

\*) Dpiß' Gesellschaftsname.

leisteten, noch einen Mangel entdeckte, ein auszufüllendes Fach finde, dessen Befegung er allein gewachsen sei. Nun wäre es ungerecht, des manchen wahrhaft Schönen zu vergessen, das auch in dieser Zeit der unruhigen, eifertigen Betriebsamkeit, in Liedern von ihm ausgesprochen ist. Wie tröstlich redet er in seinem Adventsliede: „Auf, auf, ihr Reichsgenossen“, dem ersten seiner Sabbathischen Seelenlust, zu den Mühseligen und Beladenen:

Auf, auf, ihr Vielgeplagte,  
Der König ist nicht fern;  
Seid fröhlich, ihr Verzagte,  
Dort kommt der Morgenstern!  
Der Herr will in der Noth  
mit reichem Trost euch speisen,  
Er will euch Hülfe erweisen,  
Ja dämpfen gar den Tod!

Wie begeistert schließt er sein Lied von den Engeln, in den Festandachten:

Ehr' und Dank sei dir gesungen,  
Großer Gott, mit süßem Ton,  
Alle Völker, alle Jungen  
müssen stehn für deinem Thron,  
und dich unaufhörlich loben,  
daß du deiner Engel Schaar  
welch' uns schützet vor Gefahr  
sendest täglich noch von oben;  
Laß hinfort uns würdiglich,  
Herr der Engel, preisen dich!

und wie lieblich klingt die Wiederkehr der beiden letzten Zeilen in jeder Strophe dieses Liedes, die nach deren Inhalte nur auf zarte Weise anders gewendet werden! Wie tritt, unter den wenigen Liedern für das Drei-Königsfest, oder der Offenbarung Christi, das seinige eben da hervor: „Werde Licht du Stadt der Heiden“, zumahl in jenen beiden Strophen:

Gottes Rath war uns verborgen,  
seine Gnade schien uns nicht,  
Klein' und Große mußten sorgen,  
Jedem fehlt' es an dem Licht,  
Das zum rechten Himmelsleben  
Seinen Glanz uns sollte geben!

Aber, wie herfürgegangen  
ist der Ausgang aus der Hölle,  
haben wir das Licht empfangen,  
welches so viel Angst und Weh

aus der Welt hinweggetrieben,  
daß nichts dunkles übrig blieben!

Wie weiß er von der Sehnsucht nach dem heiligen Geiste, von der Freude über dessen Ausgießung zu reden, in den Liedern: „Wir seufzen mit Verlangen“ und: „Heut ist das rechte Jubelfest:“

Laß unsre Augen sehen  
nach Zions güldner Stadt,  
Laß unsre Füße gehen  
den theuren Friedenspfad:  
Laß unsre Ohren hören  
das Wort der Seeligkeit,  
laß unsre Lippen lehren  
Nur das, was Gott gebeut!

und:

O süßer Tag! nun wird der Geist  
vom Himmel ausgegossen!  
der Geist, der uns der Welt entreißt,  
und uns, als Reichsgenossen  
der Sterblichkeit so gar befreit  
Zu Jesu läßt kommen;  
Ach! würd' ich bald auch dergestalt  
an diesen Ort genommen!

Alein neben einem solchen Liede steht dann wieder eine Menge gleichgültig, nachlässig, als Ecken-  
büßer hingeworfener, durch ihre Flachheit abschreckender; ja, neben mehreren Strophen eines Liedes, die  
uns erbauen und erheben, andere, die nur deshalb da zu seyn scheinen, um eine bestimmte Zahl zu  
erfüllen! Dazu nehme man, bei wachsendem Alter, bei einem Hochmuth, den reichlich gespendeter  
Weihrauch der Genossen des von dem Dichter gestifteten Schwanenordens, unermessliche Lobhudelei  
der von ihm Getrönten, oder die Poetenkrone aus seiner Hand Verlangenden nur zu steigern diene,  
das doch nicht abzuleugnende Erlöschen des allgemeinen Beifalles, den dadurch genährten Groll gegen  
angebliche Kästerer und Widersacher, denen, in trauriger Selbsttäuschung, die Ursache davon allein zu-  
geschrieben wird; jene gallichte Stimmung, die während sie alle Nachgiebigkeit ablehnt, des christlichen  
Vergebens, ja, der Feindesliebe sich rühmt, doch das schadenfrohe Ergötzen an dem harten Loos des  
Gegners nicht bergen kann, und durch frechen Spott es eben da kundgiebt, wo der Blick angeblich  
auf das Kreuz des Erlösers, auf seine letzten heiligen Segens- und Liebes-Worte während der bit-  
tersten Todesqualen gerichtet ist; darf man es da auch nur für möglich halten, eine reine, fromme  
Begeisterung noch in Riffs späteren Liedern anzutreffen, durch die seine Sänger hätten erwärmt wer-  
den können? Fürwahr! ist es schon schwer für einen begabten Tonmeister, der von den Liedern eines  
von ihm geliebten Dichters lebendig durchdrungen ist, der, aus eigener Wahl, eine lebendige Stimme  
im Gefange ihnen zu leihen bestrebt ist, einem jeden derselben vollkommen genug zu thun; so wird  
es geradehin unmöglich, wenn der ungeduldige Dichter seinen erbetenen Sänger zur Hast und Eile  
treibt, ihn spornt, daß er sich rühre, damit der weite und breite Bau nur bald vollendet dasteh; ;

wenn er ihm nicht einmahl die Gelegenheit bietet mit dem Inhalte des ganzen Liedes sich zu durchdringen, ihm nur die erste Strophe — oft bei Riffs Liedern die schwächste und unbedeutendste — mittheilt, ihm anmuthet, wie das Sprüchwort sich ausdrückt, den Löwen an der Klaue zu erkennen, aus einem geringfügigen Theile das Ganze sich herzustellen! Und angenommen selbst, der von dem Dichter gewählte Sänger habe eine Reihe ganzer Lieder vor sich gehabt; wie konnte bei der Farblosigkeit der geringeren, der entstellenden Breite vieler unter den besseren, ein melodisches Gegenbild, in ächtem Sinne, sich gestalten in seinem Innern? Schop, sein frühester, sein glücklichster Sänger, ermattete später bei den Liedern der Hausmusik an diesem undankbaren Bestreben, nachdem er eine Weile versucht hatte, durch allerhand Hülfsmittel des Tonsetzes, durch überwiegende Ausbildung des Einzelnen, und allerhand Schmuck, seinen Weisen einige Würze zu geben; mit mehr Glück und Beharrlichkeit verfolgte Selle bei der Sabbathischen Seelenlust und den Festandachten einen ähnlichen Weg, beide von dem Dichter offenbar zu der Richtung auf Wortausdruck und Zierlichkeit hingedrängt, der ohnedies die meisten und hervorragendsten Tonkünstler ihrer Zeit, von italienischen Einflüssen berührt, schon huldigten. Bis auf das Äußerste gesteigert erscheint diese Richtung in den Melodien des sonst begabten Flor, für die beiden Theile des Seelenparadieses, und je länger je mehr geht allen diesen Meistern darüber das Gepräge wahrer Melodien verloren. Am leichtesten und schnellsten schied sich der leichtblütige Jacobi in die spätere Art des Dichters, dem er in der Gabe leichten, mühelosen Schaffens, die ihn befähigt, wo es mangelt, sogleich aushelfend einzutreten, in der Durchsichtigkeit und Ungleichheit seiner Hervorbringungen, selbst in der Vielsachheit seines Strebens und Treibens, unter allen Gliedern seines Sängerkreises am ähnlichsten ist, ja in gegenseitigem poetischem Weibrauchstreuen selbst mit ihm wetteifern kann. So darf uns denn, wenn wir dieses alles erwägen, die Erscheinung nicht befremden, daß gegen die Anzahl der von den Gemeinen aufgenommenen Lieder des Dichters, die ihrer neuen, ihnen nachgefolgten Melodien in so geringem Verhältnisse stehe. Der Mehrzahl jener verschaffte die Neuheit einer ganz eigenen Art geistlicher Dichtung — der sogenannten sonderbaren, mit dem Dichter zu reden — Eingang, für welche die Gabe des Sängers einen gemäßen Ausdruck nicht zu finden vermochte; dem besseren Liede stand nicht immer die vorzüglichere Melodie zur Seite, theils weil der Sänger häufig nur dessen, oft schwachen Anfang kannte, theils weil er, von dem Dichter gedrängt, unter der Menge anderer es nicht herauszufinden vermochte, oder vor dem breiten, gleichgültigen Theile des Liedes erdrückt wurde, während es dem Sammler freistand, auszuscheiden, zusammenzudrängen, den Kern von der Schale zu sondern. Wo Dichter und Sänger in gleicher Frische sich vereinigten, und vereinigen konnten, trat, wie wir gesehen, dieses Mißverhältniß nicht ein.

Wenige Melodien, wir überzeugten uns davon, sind aus dem Riffschen Sängerkreise in dem allgemeinen Kirchengesange heimisch geworden, keines seiner Glieder, etwa nur Schop ausgenommen, kann sich neben die Sänger stellen, deren unmittelbaren Einfluß auf denselben wir in den vorangehenden Blättern betrachtet haben. Und doch ist er für die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges von Wichtigkeit, weil wir fast nirgends so deutlich als an seinen Gliedern die Kluft erkennen, die allgemach den Liedergesang der Kunstmeister von dem ursprünglichen des Volkes, der Grundlage des evangelischen Kirchengesanges, trennte; weil wir an ihm beobachten können, wie in diesem, seit jene Meister für ihn thätig waren, je länger je mehr das Gepräge des heiligen Gesanges älterer



Zeit erlosch, das dem geistlich volksmäßigen sich in den früheren Zeiten der Kirchenverbesserung auf so eigenthümliche Weise aufgedrückt hatte. Nur einer jener Meister, Thomas Selle, strebte, wie wir gesehen, mit einigem Bewußtseyn, seinen Melodien dieses Gepräge zu erhalten, bei Anderen tritt es unbewußt, gelegentlich, selten hervor. Die in dem Kunstgesange vorwaltende neue Richtung der Konfunkt, von Italien ausgegangen, durch die vorzüglichsten Meister Deutschlands von dort herübergebracht, und fast ausschließlich gepflegt, theilt auch dem geistlichen Liebergesange sich allgemach mit; selbst der Dichter drängt, ohne es zu wissen noch zu wollen, seine Sanger zu ihr hin. Dabei ist es feltfam genug, daß eben der einzige unter ihnen, der Italien selbst sahe, ihr am wenigsten anhängt, Jacobi; und daß der Dichter mit Recht von ihm rühmt, er habe seinem inständigen Begehren Folge geleistet, und sich mit Melodien weisser Art, kunstreich, bunt, und fremdklingend, nicht hervorthun wollen, obgleich ihm dieses eben so wenig eine Mühe, als es dem Dichter eine Kunst sei, etliche Verse hinzuschreiben. In Anlage und Richtung hatten Beide, Dichter und Sanger, zu viel Gleichartiges, um nicht leicht in einander aufzugehen, nur daß dieser mit jenem nicht die Selbstucht und Eitelkeit getheilt zu haben scheint, die dessen schöne Gabe verunstaltete.

## Vierter Abschnitt.

Ergänzendes über Sanger und Sezer geistlicher Weisen, namentlich in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts; Vorandeutungen der Folgezeit.

Die bedeutendsten Erscheinungen des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des ewangelischen Kirchengesanges haben wir in den vorangehenden Abschnitten unserer beiden Bücher über diesen Zeitabschnitt uns vorübergeführt. Im Elsaß, in Franken, Hessen, Thüringen, Schlesien, vernahmen wir kräftig forttönende Nachklänge der Art und Kunst des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, noch bis weit hinein in das zweite; dauernder, eigenthümlicher, nirgends als in Preußen, wo mit dem Ausgange jenes früheren Zeitraums ein edler Tonmeister einer durch ihn geschaffenen Tonfchule das Gepräge seines Geistes aufgedrückt hatte, und wo, seinen Nachfolgern gegenüber, um sie gereicht, auch eine Schule geistlicher Dichtung aufgeblüht war. In der Hauptstadt des damaligen Churfürstenthums Brandenburg bildete der größte geistliche Liederdichter jener Tage einen Mittelpunkt, um den, aus eigenem Antriebe, verdienstvolle Konkünstler sich scharten, unter ihnen auch jener fruchtbarste, glücklichste Sanger kirchlicher Weisen, der mit seinem Sinne den volksmäßigen Ton eben so sicher zu treffen wußte in den von ihm neugeschaffenen Melodien, als er es verstand, ihn den fremden zu leihen, die seine geschäftige Hand umbildete. In Obersachsen sahen wir, auf italischen Anregungen beruhend, durch den hervorragendsten, in Italien gebildeten Meister des Jahrhunderts gepflegt, eine neue Kunstrichtung aufblühen; die begabtesten Konkünstler fallen ihr zu, unter ihren Händen gewinnt der geistliche Liebergesang, der unter den Evangelischen auf diesen wesentlich gegründete kirchliche Kunstgesang, eine andere Gestalt als zuvor, die von ihnen ausgehende Einwirkung verbreitet sich bald überall hin; auch auf diesem neuen Gebiete, um nur Weniges später, als auf jenem benachbarten, schließt

sich nun ein Kreis von Sängern, mehr auf äußere Veranlassung als aus innerem Antriebe, um einen geistlichen Lieberdichter, den fruchtbarsten Niedersachsens, ja Deutschlands; ein Kreis, in welchem uns vergönnt war, die verhallenden Nachklänge einer früheren, die mächtiger sich erhebenden einer neuen Gegenwart neben einander zu vernehmen. Mit der Darstellung dieser Bewegungen auf dem kirchlichen Kunstgebiete sind wir nun bis zu den letzten Jahren des Jahrhunderts, ja, theilweise selbst bis zu den frühesten des folgenden fortgeschritten; gelang es, unseren Wünschen gemäß, durch sie ein anschauliches, die lebendige Farbe der dargestellten Zeit tragendes Bild zu geben, dürften wir dann nicht, ohne dem Einzelnen weiter nachzuforschen, an ihm uns genügen lassen? möchte es nicht hinreichen, die Bestrebungen jener Zeit, die uns beschäftigt, in ihren wesentlichen Zügen geschildert zu haben? Verlangt man doch nicht von einer geschichtlichen Darstellung, welcher Art sie auch sei, daß sie in unbedingter Vollständigkeit jeder untergeordneten, in irgend einer Beziehung bemerkenswerth erscheinenden Einzelheit nachgehe! Eine Vollständigkeit dieser Art halten wir freilich durch unsere Aufgabe uns nicht geboten, wohl aber eine Nachlese. Die Fortschritte, die Ausgänge so mancher früheren Bestrebungen konnten wir vor den Erscheinungen, die wir vorüberführten, nicht beobachten, weil diese durch ihre Eigenthümlichkeit uns vorzüglich in Anspruch nahmen; mancher Landschaft des evangelischen Deutschlands waren wir genöthigt bisher vorüberzugehen; den allgemach hervortretenden Andeutungen der Folgezeit konnten wir, durch eine bedeutende Gegenwart beschäftigt, nicht nachforschen. Was wir nun bisher, ohne die Einheit, den Zusammenhang der Darstellung zu gefährden, nicht berühren konnten, gedenken wir an diesem Orte aneinander zu reihen, Allgemeines wie Besonderes; das Verwandte, so viel möglich, verbindend, oft freilich Einzelheiten hinstellend, aber ausfüllend, ergänzend, in dem angegebenen Sinne; nur demjenigen hier vorübergehend, das, einer gelegentlichen Erwähnung allein bedürftig, diese an einer anderen Stelle schicklicher finden kann, wie wir denn bereits am Schlusse des zweiten Abschnittes in diesem Buche darauf hingedeutet haben.

Ein Büchlein stellt sich uns hier zunächst dar, Erzeugniß der traurigen, gebrückten Zeit in der es erschien, Werk eines sonst nicht weiter bekannten, untergeordneten Tonkünstlers, unmittelbar nur wenig zusammenhängend mit dem kirchlichen Gemeindegange der Evangelischen und dennoch hier eines kurzen Verweilens würdig. Es erschien im Selbstverlage seines Urhebers, **Johann Sildebrand**, Organisten zu Eyllenburg, im Jahre 1645 zu Leipzig, gedruckt bei Vankisch Erben, und seine Aufschrift lautet: „Krieges-Angst-Seufzer, mit einer Stimme sampt beigefügtem Basso continuo, bei ihigen grundbösen, kriegerischen Zeiten inständig zu gebrauchen, um den allzusehr erzürnten GOTT zu endlicher Erbarm- und Wiederbringung des so sehnlich-längst gewünschten, und übergüldehen Friedens zu bewegen; in aller Einfalt, und nach dem Vermögen, das GOTT gegeben aufgesetzt ic.“ Dieser Krieges-Angstseufzer sind sechs, der letzte in zwei Theilen; ihm folgt dann „die göttliche Friedensvertröstung aus Jeremia am 33 Capitel“, wie denn überhaupt die gesungenen Worte des ganzen Werkleins zumeist aus diesem Propheten geschöpft sind. Es entstand zu einer Zeit, wie schon die Jahrzahl seines Erscheinens zeigt, wo der verderbliche dreißigjährige Kampf in Deutschland zwar schon seinem Ende sich nahte, aber Sachsen zumahl noch den ganzen Druck des Elendes empfand, daß er mit sich geführt hatte. Man fühlt es dem Tonseher an, wie schwer dasselbe auch auf ihm lastete, seine Seufzer kamen ihm aus dem Herzen, die Zeit hat sie ihm wahrhaft ausgepreßt; und es ist bemerkenswerth, daß die damals erst seit wenig mehr als einem Jahrzehend durch Schütz in Deutschland verbreitete, aus Italien stammende deklamato-

risch-recitativische Gesangsart ihm das glücklichste Mittel geworden ist, sein Inneres laut werden zu lassen. Er handhabt sie mit Sicherheit, er hat sich damit durchdrungen; und eben sein Werkchen, das eines sonst fast verschollenen Tonkünstlers, legt ein Zeugniß davon ab, wie großen Anflang jene Art tonkünstlerischer Behandlung damals gewonnen, wie sie auch bei sonst minder begabten Meistern ein vollkommenes Verständniß gefunden hatte, von ihnen mit Leichtigkeit geübt wurde, so daß sie demnach in weiteren und engeren Kreisen, mittelbar wie unmittelbar, leicht jenen Einfluß gewinnen konnte, den wir ihr nachgerühmt haben. Die „Seufzer“ unseres Büchleins ergehen sich theils in durchaus redeähnlichem Gesange, mit einzeln eingestreuten Sylbendehnungen, theils werden sie liebhafter; einmal tritt auch eine, nach Art des alten lateinischen Kirchengesanges psalmodirende Stelle in der Mitte auf. Alle behandeln ganz kurze Sprüche; so gleich „der erste Krieger's Angstseufzer des fast verödeten Deutschlands“, aus dem 19ten Verse des 10ten Capitels im Jeremias genommen: „Ach meines Jammers und Herzeleids! ich denke aber, es ist meine Plage, ich muß sie leiden!“ In zwei und zwanzig Tacten wird der erste, in achtzehn der zweite dieser Sätze, auf die beschriebene Art behandelt, uns vorgeführt, in öfterer Wiederholung, wie sich denken läßt, ganz, und theilweise; hier fast ohne jene Sylbendehnungen, die allein da, und in nur kurzem Verweilen, angewendet werden, wo auf ein einzelnes Wort ein besonderer Nachdruck gelegt werden soll. Der Waß ist fließend, und greift selten, wie es wohl bei ähnlichen Gesängen Heinrich Schüzens geschieht, selbständig, nachahmend, in den Gesang ein; nur gegen das Ende des 2ten Satzes finden wir zwei Stellen dieser Art. Nun hat aber Hildebrand jenen beiden Sätzen noch einen dritten liebhaften, im dreitheiligen Tacte, als eine Trostesstimme, angereiht: „die Rechte des Herrn kann alles wenden“, ihn auch durch diese Behandlung den früheren entgegensetzend, und so seinen Gesang abrundend. Er zeigt sich als einen verständigen Künstler, der in seinem Kreise gewiß nicht ohne Einfluß geblieben ist, und mindestens dahin gewirkt hat, dem von den größeren Meistern seiner Zeit Angebahnten den Weg ferner zu ebnen. Seinen einstimmigen Seufzern hat er in gleicher Anzahl noch eine Zugabe von (sechs) vierstimmigen Gesängen angereiht, „an die gesammte Friedensbegierige Bürgerschaft“, welcher allgemeinen Widmung dann die Namen sechs einzelner Gönner und Freunde folgen, denen jene Tonsätze besonders zugeeignet werden. Die behandelten Worte sind meist kurze Gebet- und Trostreime; zweien derselben ist die alte Melodie des Hymnus: „Jam moesta quiesce querela“, mit einigen Veränderungen anbequemt, nicht ohne Beziehung auf den Inhalt des Liedes, dem sie ursprünglich angehört.

In anderer Beziehung als das besprochene Werkchen nehmen zwei andere, ebenfalls von nur geringem und mäßigem Umfange, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Beide erschienen nicht lange nachher zu Hamburg, durch Johann Nebenlein gedruckt und verlegt; das erste unter dem Titel: „Christlicher und wolgemeinter BueßBäcker für alle in Sünden schlaffende bueßflüchtige Seelen. Nebst einem andächtigen und beweglichen Bueßlieblein. Für alle von Sünden aufgewädete bueßfertige Seelen, im Jahr MDCXLVIII (1648) gestellet von W. J o h a n n N e u t r a n g, ordentlichem Seelen Wächtern und Bäckern im Kirchwärder“; das zweite um zwei Jahre später, „Im Jubeljahr 1650“ mit der weitläufigen Aufschrift: „Königs Davids Psalter-Spiel von neuem besaitet, und auf die heutige Singe-art gestimmt. Das ist: Außerlesene Christ-Lehr-Bete-Klage-Trost- und Dank-Psalmen Davids, auf anmuthige und guten Theils bekannte Sang-weisen gerichtet und gefäset ic.“ Eine gedrängte Lebensbeschreibung des Herausgebers giebt uns Riß in seinem deutschen Parnass (S. 557 u. f.)

durch ein „in gar großer Eile aufgesetztes und übersendetes“ Ehrenl an denselben, „als er am 11ten April 1652 sein Jubeljahr, das 50ste seines Alters, in gutem Frieden und Gesundheit durch Gottes Gnade glücklich hatte zurückgelegt, und nunmehr in das 51ste getreten war“; ein Lied, dem auch eine zweistimmige Melodie beigelegt ist. Es wird darin gesagt: Daphnis (Rist) habe zwar schwere Gedanken, wolle aber dennoch wagen, dem Freunde rüstig etwas Fröhliches zu singen. Er verkündet nun: Geboren sei Neutränz in dem Jahre, wo der Poet Paul Melissus gestorben sei (1602); zum Priester sei er gewählt in dem Jahre, in welchem Kaiser Ferdinand der Zweite und König Christian der Vierte von Dänemark Frieden zu Lübeck geschlossen, „als man dem grausamen Mavors zu schanden Frieden gemachet in Cimbrischen Landen“ (1629); seiner Agnes (Agnes, seinem Lämmchen) hab’ er sich vermählt: „als Herr Gustavus der Große gekrieget, als er bei Lützen im Sterben gesieget“ (1632). Vieles erfahren wir dadurch über den Besungenen freilich nicht, doch ist das Wenige, das uns geboten wird, mindestens mit gutem Humor vorgetragen. Ihm folgen dann „glückwünschende Klingendreime“; dem Gefeierten, der schon funfzig Jahre lang ein Kranz gewesen, dem vor zwanzig Jahren in seiner Agnes ein neuer Kranz geworden, dem solle nunmehr im frischen Lenze ein buntes Kränzlein gewunden werden, und Gott wolle ihn, den so frisch Grünenden, der Welt noch funfzig Jahre lang sparen.

Beide Bücher, über die wir nun berichten wollen, erschienen nicht lange vor der Feier, welche der Rüstige besang. Das erste, der Bußwecker, enthält nur zwei Lieder mit ihren Melodien: „Sichre Seele schläfst du noch?“ umgedichtet nach dem weltlichen Liede: „Sichres Deutschland schläfst du noch?“ und: „Weh, o weh mir armen Sünder“; das zweite, das Königs Davids Psalterspiel, deren sieben und dreißig. Der Herausgeber, der es durch seine Zueignung vom Michaelistage mehreren Hamburger Honoratioren gewidmet hat, als seinen „hochgeehrten Schwägern, Gevattern, und wohlverdienten, hochwerthen Herzfreunden“, giebt uns über die Singweisen dieser Lieder in seiner Vorrede ausführlichen Bericht, den wir theils wörtlich, theils abkürzend hier einschalten wollen. Er ist freilich nicht überall genau und zuverlässig, wo von Älterem die Rede ist, allein er soll uns in dieser Beziehung auch nicht als Quelle dienen, sondern uns nur zeigen, wie man, auch noch über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hinaus, wenn auch in anderem Sinne als zuvor, Weltliches für geistliche Zwecke entlehnte, zu einer Zeit, wo man dessen mindestens wegen Mangels an Melodien nicht bedurfte. „Sind übrig die Sangweisen (melodiae) — sagt Neutränz — von welchen ich auch vorher Etwas melden, und den günstigen Leser wider das unzeitige Vorurtheil des Tadlers wappnen muß. Dieselben sind nun mehrentheils von andern, bekannten und unbekannten Sangmeistern und Künstlern gesetzt, und hievor schon gemein worden, ausgenommen die erste, die vorn an stehet, und die, so über den 2ten, 5ten, 43sten, 52sten, 54sten, 91sten, 98sten, 121sten, 122sten, 147sten Psalm gesetzt worden, welche meine eigene sind. Die zuvor gesetzte und bekannte anlangend, so sind dieselben, theils ohne Text, theils mit geistlichen, theils mit weltlichen Liedern gezieret, hievor ausgegangen, und bekannt worden. Die, ohn’, und mit geistlichen Texten gesetzt, wie auch meine eigene, wird man verhoffentlich frei durchlaufen lassen; mit denen Weisen aber, darunter weltliche Texte gelegt (gewesen), werd’ ich wohl zum allermeysten leiden müssen; als obs sonderlich einem Prediger und geistlichem Manne übel anstehe, das heilige Wort Gottes also zu verkleinern, und unter solche Weisen zu legen, die mit weltlichen, ja, oft wohl gar mit buhlerischen Texten hievor an Tag gegeben, und von dem

gemeinen Manne weiblich gebraucht, ja, mißbraucht sind.“ Nun beruft sich der Herausgeber auf Vorgänger, die ein Gleiches gethan, namentlich mit den in die lutherische Kirche eingeführten Melodien: „Auf meinen lieben Gott“ (Venus, du und dein Kind 1c. von Jacob Regnart); „Herzlich thut mich verlangen“ (Mein G'müth ist mir verwirret); „Hilf Gott, daß mir gelinge“ (Möcht ich mit Luste singen); „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt“ (Es liegt ein Schloß in Oesterreich); „Ich dank' dir lieber Herr“ (Entlaubt ist uns der Walde); „Was ist besser im Leben als Fried' und Einigkeit“ (Es wollt' ein Jäger jagen). Er setzt hinzu, daß man selbst ganze Lieder, „ungeachtet, daß sie zum öftern gar Buhlenlieder gewesen, guten Theiles behalten, Nachahmungen (parodias) daraus gemacht, und sie auf die geistliche Buhlschaft Christi und der gläubigen Seelen, davon Jesaias (LXII, 4, 5), Hoseas (III), und das ganze Hohe Lied Salomonis handelt, auch andere geistliche Sachen gezogen.“ Dann nimmt er zur Rechtfertigung seines Verfahrens Acht Hundert Vierundsechzig Geistliche Lieder und Psalmen in Anspruch, die im Jahre 1639 zu Nürnberg bei Wolf Endter gedruckt seien. Diese habe der Prediger Cornel. Marci „durchgesehen, überlesen, und ob sie dem Glauben ähnlich, geprüft, Gottes Wort gemäß befunden, gutgeheißen, und mit einer schönen Vorrede gezieret.“ Hierin seien nun folgende Lieder zu finden, die alle noch vor wenig Jahren von dem gemeinen Manne als Buhlenlieder gesungen worden: „Einsmahls ich mich bedacht, wie ich Jesu Christo dienen möcht; Gar sehr ist mir mein Herz entzündet gegen Jesum 1c.; Schönstes Jesulein, liebstes Brüderlein; Von der Fortun ich werd' getrieben aus; Von Grund des Hergen mein hab' ich mir außertorn; Meins Hergens Trost hab ich neulich empfunden; Jesulein, du bist mein, weil ich lebe 1c.“ und andere. Nachdem er so seine geistliche Würde dem Vorwurfe einer Entweihung zu entziehen gesucht hat, geht er noch zu anderen Rechtfertigungsgründen über. Er habe, sagt er, „diese Lieder ganz nicht zu Kirchengesängen gewidmet, sondern nur im Hause zu gebrauchen, um der lieben Jugend dadurch die weltliche Liebe-Sachen auß dem Kopf zu bringen, und an deren statt das herke liebe Wort Gottes, und insonderheit die schönste Psalmen Davids ins Herz zu bringen, und auf allerley Weise lieb und angenehm zu machen 1c.; wie denn diese gute Meinung unseren seligen Vorfahren nicht mißgerathen, indem durch Unterlegung der geistlichen Lieder unter die weltlichen Weisen, die weltlichen Lieder, so zuvor darunter gesungen, ganz in Abnahme kommen und vergessen sind, also, daß derselben zu unserer Zeit wenig mehr bekannt, und junge Leute fast nicht eins (einmahl) wissen, daß dies weiland weltlicher Lieder Singweisen gewesen, und hingegen die lieblichen Weisen und geistreichen Lieder beibehalten, und mit merklicher Erbauung der Kirchen Gottes, und großem Nutzen vieler betrübten und fröhlichen Herzen bisher gebraucht und gesungen worden.“ Wolle man, nach Allem diesem, an dem Gebrauche dieser Melodien noch einen Anstoß nehmen, so werde durch den angemessenen Vortrag derselben endlich jeder Zweifel verschwinden. Man werde finden, „daß diesen weltlichen Weisen auch eine christliche und zur Andacht bewegende Art könne gegeben und mitgethan werden, wenn man bei dem Singen und Spielen derselben den Schlag (tactum) fein langsam führe, welches insonderheit in denen Gesängen zu beobachten, die mit geschwinden Noten, oder mit einer tripla gesetzt seyen; je langsamer (schließt er) in solchen die Maasse (mensura) wird gezogen werden, je beweglicher werden sie anzuhören seyn.“ Mein unser Verfasser begnügt sich nicht damit, seine Wahl weltlicher Melodien für diejenigen Lieder zu entschuldigen, denen er dergleichen aneignete; er schlägt Singweisen dieser Art auch da vor, wo er selber schon neue erfunden hatte, um, wenn diese nicht gefielen, sie an deren Stelle

zu gebrauchen. So für den zweiten Psalm die Weisen der Lieder: „Daphnis ging für wenig Tagen“, oder: „Euchet nicht ihr Schäferinnen“; für den 5ten die Melodie: „Einsmahls als ich Lust bekam“; für den 43sten: „Coridon, der ganz betrübet“; für den 52sten: „Auf meinen lieben Gott“, eine Weise, die er selber auf die des weltlichen Liebes: „Venus du und dein Kind“ zurückführt; für den 22sten: „Ach Amaryllis, hast du denn die Wälder gar verlassen“ u. s. w. Aus diesen Vorschlägen, wie aus dem ganzen Zusammenhange seiner Vertheidigung des Entlehns weltlicher Weisen für geistliche Lieder, erkennen wir, in welchem Sinne dieses in jenen späteren Tagen noch fortbauerte. Zunächst bedurfte es jetzt schon einer besonderen Rechtfertigung für dasjenige, was in früherer Zeit allgemeine Zustimmung und Billigung gefunden hatte, ja, beinahe unbewußt geschehen war. Hatte sich irgend ein Widerspruch geregt, so war er zumeist nicht auf den Ursprung des Entlehnten gegründet gewesen. Gegen das Ende des vorangegangenen Jahrhunderts hatten sich Stimmen erhoben, wenn auch nur zerstreute und wenig beachtete, gegen die sogenannten „freudigen“ Weisen, sie mochten weltlichen Ursprungs seyn, oder nicht; man fand einen Anstoß an dem Tone, der Beschaffenheit der Melodien selbst, sofern sie nicht das Gepräge des strengen Ernstes trugen, der dem Heiligthume allein angemessen schien. Um ein halbes Jahrhundert später war es für einen Geistlichen, der seine Würde und Ruf wahren wollte, bereits nothwendig geworden, wegen der Anwendung von Melodien sich zu vertheidigen, weil sie weltliche gewesen; schon diese frühere Bestimmung allein schien den Meisten dieselben von der Kirche ausschließen zu müssen, mochte auch in ihrer Beschaffenheit an sich nichts Mißziemendes gefunden werden können. Der darum Angefochtene mußte, um ihnen Eingang zu verschaffen, an das Beispiel der Väter erinnern, an kurz zuvor ausgesprochene Billigung ähnlichen Verfahrens durch würdige, hochgestellte Amtsgenossen; er mußte das Andenken an die heilsamen Früchte aufrufen, die es gebracht, an den Sieg, den der geistliche Inhalt davon getragen habe über die ihm geliebene weltliche, von ihm ganz durchdrungene, neu beseelte Form, deren Ursprung dem Gedächtnisse der Mehrzahl selbst schon entrückt sei; er mußte die Hoffnung aussprechen, daß Ähnliches auch in der Gegenwart sich wiederholen werde, wie denn schon Anzeigen genugsam davon vorhanden seien; und nachdem er die Verwahrung ausgesprochen, nicht sowohl für die Kirche, als für das Haus gearbeitet zu haben, zuletzt nebenher noch zu verstehen geben, daß ein angemessener Vortrag das Bewegliche, Herzgewinnende des Ausdrucks, der in weltlichen Weisen kräftiger und treffender als in vielen geistlichen hervortrete, erhalten, das etwa Unkirchliche auslöschen werde. Die weltlichen Melodien aber, die hier empfohlen werden, sind nicht länger, wie zuvor, der Mehrzahl nach aus der Mitte des Volkes hervorgegangen, sondern von Kunstmeistern nach dem herrschenden Geschmacke der sogenannten Gebildeten (wie wir uns jetzt ausdrücken würden) erfunden; sie sind zumeist jenen liebevollen Schäferliedern entlehnt, wie sie damahls aus den Dichtervereinen in Fülle hervorgingen; Melodien, die durch den „gemeinen Mann“ aufgehört, sich mittelbar erst unter ihm verbreitet hatten; auf das Volk übertragene, gleich den meisten ursprünglich geistlichen Weisen jener Tage. Selbstschaffend hing damahls die Gemeinde mit dem Kirchengesange nicht länger zusammen; aus dem Munde des Volkes entlehnte man nur dasjenige, was dieses selber zuvor sich anderswoher angeeignet hatte. Geschahe nun dieses hier mit Gesellschaftsliedern, so begann auch bereits eine Zeit heranzunahen, wo man selbst von den Brettern her die Singweisen abhorchte, die man später in der Kirche hören ließ, als nämlich die Oper nicht länger auf den engeren Kreis der Fürstenthöfe beschränkt, zu einem allgemein zugänglichen

Schauspiele geworden, und durch die beliebte, auch bei tragischen Gegenständen nicht zurückbleibende, vielgestaltige Maske des Pickelherings mit dem gemeinen Volke in nähere Verbindung getreten war. Wir begnügen uns für jetzt mit dieser Andeutung, und fügen nur noch hinzu, daß die weiche Tonart in den Melodien des Davidspalterspiels über die harte das entschiedenste Übergewicht hat; jene erscheint in 28, diese in nur 9 Fällen. Eben so treffen wir den dreitheiligen Takt häufiger an, als den geraden; diesen letzten 12, jenen ersten 25mahl, und zwar in 16 Fällen unbedingt vorwaltend, in 9 anderen mit dem geraden wechselnd. Rhythmischer Wechsel begegnet uns nirgend, und ein Hinneigen zu Kirchentonarten nur zweimahl; in dem 52sten Psalme zu dem Phrygischen, in dem 112ten zu dem Mixolydischen. Neukrantz eigene Melodien sind fließend und singbar, auch ist er ein nicht ungewandter Tonsetzer; so finden wir in seinem fünften Psalme (Herr ich bitt', hör' an mein Wort, merk' auf meine Red' hinfort u.) fast durchgängig einen Canon in der Octave zwischen der Ober- und Grundstimme, ungezwungen und wohlklingend durchgeführt.

Wenig ist zu berichten über *Joachim v. Clasenapp* „Evangelischen Weinberg“, den er, seinem Titel zufolge, „Gott zu Ehren, und der Music Liebhabern zum Wohlgefallen“ wahrscheinlich zuerst um 1647 oder 1648 herausgab (wie aus den Zuschriften des Calirtus vom 1. Dec., und des Braunschweigischen Superintendents Heinr. Wiedeburg vom 8. Aug. 1647 zu schließen ist) — dann aber um 1651 eine aufs neue übersehene und gebesserte Auflage davon zu Wolfenbüttel bei Johann und Heinrich, den Sternen, erscheinen ließ, „von der durchlauchtigen Befreyenden mit schönen, anmuthigen Melodien kunstmäßig gezieret“, und dem großen Churfürsten Friedrich Wilhelm und der Churfürstin Louise von Brandenburg zugeeignet. Die fürstliche Urheberin jener Singweisen, die der Titel nur mit ihrem Vereinsnamen als Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft nennt, ist die älteste Tochter Herzogs Johann Albrecht des zweiten zu Mecklenburg, Stifterin der Güstrow'schen Linie, *Sophie Elisabeth*, seit dem 13ten Juli 1635 dritte Gemahlin Herzogs August von Braunschweig Wolfenbüttel. Der von ihr gesungenen Melodien sind hundert und sechs, alle nur von einer bezifferten Grundstimme begleitet; sie nähern sich denen des sechzehnten Jahrhunderts durch Anwendung des rhythmischen Wechsels, den wir in fünf und zwanzig von ihnen antreffen, nicht aber durch Gebrauch kirchlicher Tonarten; nur eine, die des Liedes: „Wenn schon der Wein der Freuden“, gehört, für sich betrachtet, dem Phrygischen an, ihr Schlußfall ist jedoch unregelmäßig durch die Unterquinte (A) in der Grundstimme begleitet. Die Tonarten C, E, H moll, und B dur, deren erste, zweite, und letzte, jede dreimahl, die dritte nur einmahl erscheint, sind Formen, an denen wir den späteren Ursprung dieser Weisen erkennen würden, wenn wir auch nicht sonst schon davon unterrichtet wären, weil das sechzehnte Jahrhundert, der Regel nach, dieselben nicht anwendet. Auch werden dem Singenden, gegen frühere Sangesart, wohl übermäßige und verminderte Tonverhältnisse zugemuthet; so in der zweiten Zeile der Melodie des Liedes: „Werkheil'g Hoh' und Weisen“ (für den Sonntag Sexagesimä) eine falsche Quinte, und in deren vierter eine verminderte Quarte. Die weiche Tonart ist die vorwaltende, sie erscheint in 67, die harte dagegen in nur 39 Singweisen. Eben in der Hälfte aller, in ihrer drei und fünfzig, herrscht unverändert der gerade Takt; in einer einzigen (der des Liedes: „Vorbilder Christi sind gewesen“) folgt er dem dreitheiligen nach, und dieser letzte waltet in sieben und zwanzigen vor; die übrigen 25 endlich sind, wie wir schon gefunden, durch rhythmischen Wechsel ausgezeichnet. Alle diese Melodien schließen sich bekannten Strophen an; einem jeden Liede ist eine ältere Singweise bei-

gezeichnet, nach welcher es gesungen werden kann, wenn es ihr auch hin und wieder schwer, und nicht ohne wesentliche Veränderungen anzupassen ist, wie unter andern das Lied: „Dem Herren Christo sei Lob, Ehr ic.“, der Weise: „Run bitten wir den heiligen Geist.“ Es ist mir nicht gelungen, eines dieser Lieder mit seiner neuen Melodie in kirchlichen Singbüchern anzutreffen, weshalb denn auch nicht über den Beifall zu urtheilen ist, den sie etwa gefunden haben könnten. Sie stellen eine Reihe von Fest- und Zeitliedern dar, die mit dem ersten Advents-Sonntage, als dem frühesten des Kirchenjahres, beginnt, und mit dem 26sten Sonntage nach Trinitatis schließt. Mit Ausnahme des Festes Johannes des Täufers, der Heimsuchung Maria, und der Aposteltage, dehnen sich diese Lieder auf alle von den Lutherischen beibehaltenen Feste aus, und am Schlusse ist ihnen noch eines „vom Sterben und ewigen Leben“ angehängt: „Warum beweinen wir, die nur sanft schlafen?“ Die meisten (wir müssen es gestehen) sind nur trockne, unerfreuliche Reimereien über die Sonntags- und Fest-Evangelien, wenn auch gegen deren rechtgläubige Auslegung nichts eingewendet werden kann, die zum Überflusse noch fast bei jeder Zeile durch Bibelsprüche belegt wird, wie denn auch jeder Abtheilung — nach Sonn- und Festtagen — noch eine große Anzahl anderer Sprüche und bekräftigender Stellen der Schrift angehängt ist. Auch in früherer Zeit geschah dergleichen wohl, dann aber, weil der Mund des durch das heilige Wort begeisterten Sängers überfloß von demjenigen, was in seinem Liede lebendig geworden war, und weil er, als ein Angefochtener, es daneben noch aufrufen mußte als Zeugniß für den Grund und die Reinheit seines Glaubens, wie wir es bei dem frühesten Abdrucke des Liedes finden: „Es ist das Heil uns kommen her“, und in dem Liederbuche der böhmischen Brüder. Allein der bloße Buchstabe des Schriftwortes, wie er hier in Anspruch genommen wird, vermag für den Dichter nicht zu zeugen, wenn der Geist nicht mit ihm ist, und kann noch weniger seinem Liede Anklang und Dauer sichern. Die fürstliche Sängerin erscheint freilich begabter als ihr Dichter, kaum aber konnte sie sich an ihm begeistern, und ihre Weisen haben um so weniger durch Übertragung auf andere Lieder sich erhalten können, weil ihnen bekannte, allgemein verbreitete, meist die vorzüglichsten älterer Zeit, zur Seite standen.

Einem Werke eigener Art dürfen wir hier nicht vorübergehen, das in Behandlung der Gesänge, die es uns bietet, einen aus schon älterer Zeit stammenden, in ihm sich fortpflanzenden Einfluß Italiens uns zurückerst, während damahls eine neue, von daher gekommene Richtung des Bildens die Tonkünstler jener Zeit vorzugsweise berührte. Auch führt es uns nach Süddeutschland, und giebt uns Gelegenheit, den Nürnberger Tonkünstlern wiederum näher zu treten, von denen wir seit Johann Andreas Herbst nicht Gelegenheit hatten, zu reden. Es erschien im Jahre 1652 zu Nürnberg „in Verlegung Wolfgang Endters des Älteren“ und führt die Aufschrift: „Erster (Ander — Dritter —) Theil Herrn J. M. Dillherrns, Predigers bei S. Sebald, Evangelischer Schlußreimen der Predigten, so er im Jahre Christi 1649 (1650—1651) gehalten. Mit dreien singenden Stimmen, zweien Discanten, einem Baß, mit numeris und signis gezeichnet, zu einem Positiv, Regal, Spinnet, Clavicymbel oder Theorbe accommodirt und componirt durch J. E. Kindermann, Organisten bei S. Aegidien. Johann Erasmus Kindermann, dem wir bereits zuvor, mit Georg Neumark in Verbindung, vorübergehend begegneten, den auch Rist nebenher einmahl als einen seiner Sänger (wahrscheinlich weltlicher Lieder) nennt, war am 29. März 1616 zu Nürnberg geboren, und starb daselbst am 14. April 1655, in dem kaum zurückgelegten Alter von 39 Jahren. Neben dem oben angezeigten Werke besitzen wir von ihm an geistlichen Gesängen einen



Dialog: „Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag, auf die Passions-Zeit, und sonst täglich zu musciren bequemlich 1c.“ Nürnberg 1642; eine Reihe von Katechismusliedern zu 5 Stimmen, denen sich zwei Tischgesänge nebst einem Morgen- und Abendsegen anschließen, im Ganzen zwölf Sätze, die er unter dem Titel „Musica catechetica“, im Jahre 1643 eben da herausgab, und dem Magistrate zu Ulm widmete; ein drittes Werk: „Musikalischer Felder- und Wälderfreund, mit einer singenden Stimme oder dem Basso Generali, für einen Organisten, Theorb- oder Lautenisten accommodirt und componirt“, in demselben Jahre ebenfalls zu Nürnberg erschienen, läßt durch seine Aufschrift allein seine Bestimmung nicht deutlich erkennen. Drei andere Werke enthalten nur Orgel- und Instrumentalsätze: seine *Harmonia Organica* (1645) 12 Vorspiele, 8 Fugen, 2 Intonationen, ein Magnificat aus dem 8ten Kirchentone, in die, damals schon fast außer Gebrauch gekommene deutsche Tabulatur gesetzt; von seiner „Neuverstimmten Violoncello mit 3 Violoncello nebst einem Generalbass 1c. 1652“, und von vier Büchern Sonaten und Canzonen für Geigen und Generalbass (1653) können wir den Inhalt nicht näher angeben. Das Werk, das wir so eben als Gegenstand unserer Aufmerksamkeit bezeichneten, stellt sich eine eigene Aufgabe. Johann Michael Dillherr, Prediger an S. Sebald zu Nürnberg, pflegte seine Predigten über die Evangelien mit einigen Reimzeilen zu schließen, in die er als Lehre, Warnung, Ermahnung, den Hauptinhalt seines Vortrages zusammenfaßte. Von solchen Schlußreimen werden uns hier drei Jahrgänge geboten (1649—1651). Es ist wohl nicht vorauszusetzen, daß diese Reime schon ursprünglich für den Gesang des Kirchenchores bestimmt waren, und von diesem nach Beendigung der Predigt vorgetragen wurden; wäre Kindermann bei S. Sebald angestellt gewesen, wie er es bei S. Agidien war, und hätte also Dillherr sonn- und festtäglich sich mit ihm darüber vereinigen können, so dürften wir es eher glauben. Wahrscheinlich wird sie ihr, auch als geistlicher Dichter geschätzter Urheber nur gesprochen, und der Beifall, den sie fanden, unseren Meister veranlaßt haben, sie aus eigenem Antriebe, zur Auswahl für den Gebrauch bei häuslichen Andachten, in Erinnerung an das in der Kirche früher Gehörte, zu sammeln, sie durch die ihnen gegebenen Melodien und einen leicht auszuführenden Text noch angenehmer und eindringlicher zu machen. Es sind ihrer im Ganzen 168, die wir hier erhalten, 54 in dem ersten, 58 in dem zweiten, 56 in dem dritten Jahrgange; viele von nur zwei und vier Zeilen, wenige von mehr; einige der längeren sind auf die Strophen bekannter Lieder, wenige auch auf deren Melodien gerichtet. Sie schließen sich der Ordnung des Kirchenjahres an, dessen Sonn- und Festtagen folgend; als ein besonderer kommt nur der Sebaldustag vor. Den ersten beiden Theilen sind „Schlußlieder“, dem dritten „Morgen- und Abendgesängelein“ hinzugefügt, nicht immer gleich viel; daher einer in der Zahl der in ihm enthaltenen Reime nicht immer dem andern übereinstimmt. Es werden zwei Beispiele hinreichen, von der Weise und Beschaffenheit derselben einen Begriff zu geben. Am Sebaldustage 1649 ließ Dillherr am Schlusse seiner Predigt sich also vernehmen:

O Mensch! all' menschlich Freud' veracht,\*)

und nur die Freud' in Gott betracht!

Am 16ten Sonntage nach Trinitatis desselben Jahres, nachdem er das Evangelium von der Erweckung des Jünglings zu Nain erklärt hatte, schärfte er ein:

\*) S. Beispiel Nr. 167.

Bernet kennen bald den Tod\*),  
so bringt Sterben keine Noth;  
und wird alle Todesmacht  
mitten im Tod ausgelacht.

In Melodie und Tonsatz erinnert die musikalische Behandlung dieser Reime am meisten an Adam Gumpelzhaimers dreistimmige Gesänge nach Art der welschen Villanellen, also an eine Form, durch die im sechzehnten Jahrhunderte zuerst der Einfluß Italiens auf deutsche Kunstübung sich kund gab; minder an Heinrich Alberts Kürbshütte, obgleich man dieses voraussetzen möchte, weil die Aufgabe eine ähnliche, Alberts Werk auch um die Zeit des Erscheinens der Dillherrschen Schlußreime ein neues, mit Beifall aufgenommenes war, also in doppelter Rücksicht zur Nachahmung reizen konnte. Allein Alberts Sätze neigen sich mehr zu fugirter Behandlung hin, Kindermanns dagegen streben nach einfacher Sangbarkeit, und suchen Mannichfaltigkeit und Reiz in rhythmischen Gegensätzen, und wohlgeführten Mißklängen; zuweilen freilich verfallen sie in einen Wortausdruck, der an das Barocke streift, und den man bei dem ernstesten Gegenstande nicht billigen kann. Sein Satz über den ersten, zweizeiligen der zuvor angeführten Reime stellt die erste Zeile im geraden, die zweite im breittheiligen Takte dar, schlägt in jener die Mißklänge an, läßt sie in dieser im Durchgange und in Bindungen erscheinen; wenn er damit den Gegensatz menschlicher und himmlischer Freude bezeichnen will, so können wir, da Alles ungezwungen erscheint, und durch sich selber ausgesprochen, darin nur mit ihm einverstanden seyn. Wenn er aber am Schlusse des Satzes über den zweiten vierzeiligen Reim, dessen Takttheile *minimae* ( $\frac{1}{2}$  Noten) sind, auf dem Worte „ausgelacht“ einen Lauf nach der Tiefe in Terzen durch acht Sechzehnthelle anbringt, so hat ein solches Hohngelächter — denn so erscheint dieser Lauf wirklich — etwas Mißzierendes und Verlegendes, denn mit einer solchen Stimmung wird man dem Tode weder in das Antlitz sehen mögen, noch können.

Kindermann pflanzte eine ältere Form fort, sie durch die Mittel, welche die fortwachsende Kunst geschaffen, reicher ausstattend; Hildebrand sahen wir auf kurze Sätze in ungebundener Rede eine neuerfundene Form anwenden, Sätze, die man zuvor meist durch reiche Stimmenverflechtung zu schmücken und beleben gesucht hatte. Eine Regsamkeit des Fortbildens, trotz der ungünstigen Zeiten, läßt sich überall nicht verkennen, auch wenn nicht immer das Ausgezeichnete geleistet wurde; nur daß diese Ungunst den Geist des Friedens und frommer Heiterkeit verscheuchte, daß jene Strebsamkeit zugleich das Gepräge eines unruhigen, unbegnügten Treibens gewann, und das kirchliche allgemach darüber einbüßte. Die Verbreitung des tonkünstlerischen Bildens, das unstäte Trachten nach Neuheit in demselben, das Spiel mit den aus ihm allgemach hervorgegangenen Formen, das Verschmelzen, Vermischen derselben, mußte unter solchen äußeren Verhältnissen, bei einer Stimmung wie die angedeutete, die Sicherheit, die Bestimmtheit der Umrisse dieser Formen je länger je mehr verwischen; wie nahe lag das Verschwimmen der geistlichen Hausmusik, und ihres weltlicheren Gepräges, in die kirchliche Tonkunst! Deshalb ist auch die Betrachtung von Werken nur zweiter Ordnung, die nicht unmittelbar in den Kreis der kirchlichen gehören, und zwischen denen und dem kirchlichen Gemeinegesange gar

\*) S. Beispiel Nr. 168, desgl. Nr. 169 einen bereits bei Gelegenheit des Reumarkischen Lustwalbes in Bezug genommenen Tonsatz Kindermanns.  
v. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

keine Beziehung abzuwalten scheint, dennoch nicht ohne Wichtigkeit; oft lassen in ihnen die Züge, die auf einen Umschwung deuten, sich leichter erkennen, als in viel höher stehenden Schöpfungen, weil ihre Bestandtheile offener und erkennbarer neben einander liegen, während sie in jenen mehr zu einer Einheit verschmolzen sind.

Nächst Kindermann stand Dillherr auch mit Stabe — sei es der Vater oder Sohn gewesen, lassen wir einstweilen dahingestellt — in nahem Verhältnisse. Daß er Konkünstler an sich zog, darf nicht befremden; hochgeachtet in seinem geistlichen Berufe, war er nicht minder ein zu seiner Zeit geschätzter Liederdichter, und selber ein Freund und Kenner der Konkunst; ja wir finden eine Andeutung, daß er zu einem seiner Lieder die Melodie erfunden habe. Auch bei ihm verweilen wir daher einige Augenblicke; was wir über ihn berichten, erzählen wir größtentheils Bebel nach, der in seiner Geschichte der geistlichen Liederdichter sich ausführlich über ihn verbreitet. **Johann Michael Dillherr** war im Jahre 1604, am 14. October, zu Themar im Hennebergischen geboren. Sein Vater war „der Fränkischen Ritterschaft des Orts Rhön und Werra Rath, und Fürstlich Sächsischer Regierungs-Advokat zu Meiningen.“ Seine fromme Mutter, die er schon in zartem Alter verlor, ermahnte ihn auf ihrem Todbette, den geistlichen Stand zu wählen, dabei werde er gedeihen, und selbst bei harter Prüfung dennoch erquickt werden. Im Jahre 1617 sendete ihn sein Vater auf das Gymnasium zu Schleusingen, wo er sich kümmerlich behelfen mußte, denn sein Vater war seiner lehnbaren Güter im Stifte Würzburg beraubt worden durch die von dem Bischofe Julius Echter ergriffenen harten Maaßregeln gegen diejenigen, welche nicht zu dem alten Glauben zurückkehren wollten. Zu der Dürftigkeit und dem Mangel gesellte sich noch eine andere Prüfung. Einer seiner Lehrer, ein gelehrter, aber wunderlicher, baurisch grober Mann, behandelte ihn ohne alle Veranlassung so übel, daß er schon entschlossen war, den Studien zu entsagen. Allein der dortige Conrector sprach ihm freundlich zu, ihn versichernd, wenn er nur eine Weile Geduld habe, werde er einst alle seine Lehrer übertragen; auch wußte er die Härte und das Vorurtheil jenes Lehrers zu sänftigen und zu zügeln. Im Jahre 1623, ein Neunzehnjähriger, bezog Dillherr die hohe Schule zu Leipzig, besuchte demnächst Wittenberg und Altorf, immer nur im Besitze des nothdürftigsten Unterhalts, den er theilweise durch Handreichungen, Gelegenheitsgedichte, und dergleichen, sich mühselig erwerben mußte. Endlich kam er (1629) nach Jena, wo er nach zweijährigem Aufenthalte (1631) Professor der Berechtsamkeit, 1635 der Geschichte und Poesie, 1640, nach Johann Gerhards Ableben, außerordentlicher Professor der Theologie wurde. Seine erste Predigt hatte er erst 1635, am ersten Sonntage nach Trinitatis, auf dem Dorfe Ammerbach bei Jena gehalten, und dadurch so großen Ruhm erworben, daß er von mehreren Seiten her Rufe in hohe geistliche Ämter erhielt, die er, der bescheidene Mann, jedoch zurückwies. Um 1642, nur zwei Jahre nach seiner zuletzt erwähnten Anstellung, erbat er unerwartet Urlaub zu einer mehrmonatlichen Reise nach Italien; man behauptet, daß die unerträglichen Placereien, die er von den in Jena einquartirten kaiserlichen Kriegsvölkern zu erdulden gehabt, ihn zu dem Wunsche veranlaßt hätten, sich von da zu entfernen. Auf dieser Reise gelangte er nach Nürnberg, um bei seinen dortigen Freunden eine Zeitlang sich aufzuhalten. Hier hielt er eine Rede über Kindererziehung, die bei dem dortigen Rathe großen Beifall fand. Sie war die Veranlassung, daß man ihn an das Gymnasium zu St. Agidien daselbst berief, ihn mit der Oberaufsicht über alle Schulen der Stadt betraugte, und ihm dabei die Erlaubniß ertheilte, öffentliche Vorlesungen zu halten. Diese ehrenvolle

Stellung nahm er an, und blieb seitdem in Nürnberg, jeden ferneren Ruf ablehnend, so glänzend und vortheilhaft er auch immer seyn mochte. Unter der ihm anvertrauten Jugend hielt er strenge Zucht, und zumahl war ihm, dem schlichten, ernstern Manne, aller unnöthige Prunk im Aeußeren zuwider. Wegel erzählt uns, Dillherr sei „den eingekrauseten und gepuderten Haaren spinnefeind“ gewesen; „wenn er in das Gymnasium kam (fährt er fort) und bei jungen Leuten dergleichen antraf, so zog er eine Scheere aus dem Schubsack, und stuchte sie ihnen gleich ab; es mochte ein junger Patricius oder ein Anderer seyn, so galt's ihm gleich viel.“ Ein thätliches Einschreiten dieser Art, so geringfügig sein Gegenstand seyn mag, hätte einem Andern leicht Ungunst bringen können; bei ihm erkannte und ehrte man die Gesinnung, aus der es hervorging, und ließ ihn gewähren; das Vertrauen zu ihm blieb ungefährdet, und bethätigte sich in ehrender Beförderung. Im Jahre 1646, nach Sauberts Tode, übertrug man ihm die Predigerstelle an der Hauptkirche zu St. Sebald, das Seniorat des Ministeriums, und das Amt des Bibliothekars. Dieses brachte ihn mit Kaiser Leopold dem Ersten in vorübergehende Berührung. Am 7ten August 1658 besuchte dieser die Bibliothek; Dillherr begrüßte ihn mit einigen lateinischen Distichen, und führte ihn herum. Der Kaiser fand an seiner Unterhaltung Behagen, verehrte ihm eine goldene Kette, und hieß ihn sich eine Gnade erbitten. Dillherr, weit entfernt, diese Gelegenheit für sich selber zu benutzen, bat den Kaiser, er möge den der Augsburgischen Confession zugethanen Kirchen nicht hart, sondern gnädig seyn; worauf ihm dieser lächelnd entgegnete: „Nun, gebt Euch zufrieden!“ Dieses gnädige Bezeigen eines strengkatholischen Fürsten gegen einen lutherischen Geistlichen setzte den Grafen Porzia, des Kaisers Begleiter, so sehr in Erstaunen, daß er späterhin gegen Dillherr äußerte: „Ihr seyd der erste Prädicant, mit dem mein Kaiser Zeit meines Lebens Sprach gehalten!“ Und in der That, diese an sich unbedeutende Begebenheit legt ein Zeugniß davon ab, wie gewinnend Dillherrs Persönlichkeit gewesen, wie sie denn zugleich einen Beweis seiner Uneigennützigkeit und seines redlichen Eifers für seine Kirche gewährt. Er starb zu Nürnberg, seit sieben und zwanzig Jahren daselbst einheimisch, am grünen Donnerstage (8. April) 1669; erblos, weshalb er sein ganzes, in seiner neuen Vaterstadt erworbenes Vermögen zu Stiftungen bestimmte. Dankbar erinnerte er sich dabei an Themar, seinen Geburtsort, Schleusingen, den Ort, wo er unter herben Prüfungen den Grund zu seiner Bildung gelegt, Nürnberg, wo er die Früchte seines Strebens geerntet, wo er allgemeine Liebe und Verehrung genossen hatte. Daß er Freund der Tonkunst gewesen, haben wir schon bemerkt; in Wills Verikon nürnbergischer Gelehrten finden wir bemerkt, er habe in Nürnberg (am 28. Mai) 1643 — also nicht lange nach Antritt seines Schulamtes daselbst — ein großes, öffentliches, musikalisches Fest angestellt, das er mit einer lateinischen Rede: über Entstehung und Fortschritt, Gebrauch und Mißbrauch der Tonkunst, eröffnet habe, worauf eine feierliche Musik aufgeführt worden. Diese hatte den dortigen verdienten Organisten Siegmund Theophilus Stabe zum Urheber, und wir haben ihrer bereits gedacht, als wir bei Gelegenheit des Rißschen Sängerkreises auch mit diesem Meister uns beschäftigten. Jenes Schulamt Dillherrs war es auch wohl, wodurch die Verbindung zwischen ihm und Kindermann eingeleitet wurde, die eine noch nähere hätte seyn können, wenn Beide auch an derselben Kirche als Geistlicher und Cantor thätig gewesen wären. Wodurch die Beziehung zwischen ihm und Stabe geknüpft worden, wissen wir nicht; vielleicht bestand eine solche schon mit dessen Vater, Johann Stabe, von der Zeit her, wo Dillherr in Altorf verweilt hatte, und auch wohl Nürnberg häufig besucht haben wird, wo er ja um 1642, als er Jena verließ,

Freunde zu finden gebachte, bei denen er eine Zeit lang verweilen könne. Damahls war der ältere Stabe bereits nicht mehr am Leben, er war schon um 1634 mit Tode abgegangen, daher es denn wohl auch der jüngere ist, den wir, ohne weitere Bezeichnung der Tausnahmen, in Erhardi's harmonischem Lieder- und Gesangs-buche, als Sänger der Melodien einiger Dillherr'schen Lieder genannt finden, wie wir uns später überzeugen werden.

Man schreibt, ohne nähere Angabe des Titels, Druckorts und der Jahrzahl, Dillherr ein Gesangbuch\*) zu, mit vielen neuen Liedern, und beigelegtem Leben der Dichter; seine Lieder selbst (so drückt sich Wegel aus) „hat ein gewisser Musicus unter dem Titel: Geistreiche Andachts-Arien mit dazu gesetzten Melodien aus seiner emblematischen Fürstellung über die Sonn- und Festtags-Evangelien 1692 herausgegeben.“ Wer dieser Musicus gewesen? ist uns nicht gesagt; wir dürfen jedoch dabei weder an Kindermann, noch Stabe denken, denn das von Wegel genannte Werk erschien erst in den Jahren 1661, 1663, als sowohl der Eine als der Andere, Beide im Jahre 1655 hingefchieden, nicht mehr am Leben waren. Es waltet aber auch überhaupt ein Irrthum ob bei der Angabe Wegels; jene „Geistreichen Andachts-Arien“ müssen aus einer anderen Quelle geschöpft seyn, denn von den Liedern, die der genannte Gelehrte als Dillherr's aufzählt, steht auch nicht ein einziges, weder in den Emblemen über die Episteln, noch über die Evangelien, und diejenigen, die wir dort finden, rühren zum Theil von Arnswanger, von Christoph Arnold, und — nach Herdegens Angabe in seinem Berichte über den Pegnesischen Blumenorden — von Sigismund von Birken her. Können aber auch jene beiden Dillherr'schen Werke uns nicht Quellen seyn für seine Lieder, so erscheinen sie doch in anderer Rücksicht merkwürdig. Sie zeigen, wie ihr Urheber für den Zweck seiner Auslegung der Evangelien und Episteln in einer fortlaufenden Reihe von Predigten Dichtkunst, Gesang, selbst bildende Kunst in Anspruch nahm, sie erklären uns seine Sitte, durch Reimzeilen die von ihm gehaltenen Predigten zu schließen. Dienten dergleichen Zeilen bei den Emblemen, womit er jene beiden Postillen schmückte, ihm als Fingerzeige zu weiterem Nachdenken über diese sinnbildlichen Vorstellungen, so hatten sie bei seinen Kanzelreden einen gleichen Zweck, und Kindermann handelte gewiß nach seinem Wunsche, wenn er, durch seine Melodien und Tonsätze ihnen anmuthenden Schmuck verleihend, für ihre allgemeinere Verbreitung wirkte. Die Art aber, wie jener Tonkünstler in oft übertriebenem Wortausdrucke die Lösung seiner Aufgabe suchte, steht offenbar auf gleicher Stufe mit der Weise, wie in den sinnbildlichen Vorstellungen zu Dillherr's Predigten das rednerische Bild zur sichtbaren Darstellung für das Auge umgeschaffen wird; eine Darstellung, die auf einen ganz fremden Boden verpflanzt, nunmehr noch des auslegenden Wortes bedürftig wird, um verständlich zu seyn. So hat Dillherr in seiner „emblematischen Fürstellung der h. Sonn- und Festtäglichen Episteln“ — er nennt sie auch „Heilig Epistolischer Bericht, Licht, Geleit und Freud“ — für den Palmsonntag folgendes Bild. In einem Thale zeigt sich, von allerhand Blumen umgeben, gesenkten Hauptes, eine Lilie, die durch die Sonne aufgerichtet wird. „Durch die Lilie — fügt Dillherr auslegend hinzu — wird verstanden die Lilie im Thal, der Herr Jesus; solche stehet im Thal, den Stand seiner Erniedrigung anzuzeigen, da er nicht allein als ein gemeines Menschenkind unter den irdischen Menschen gewandelt, sondern auch viel Angst und Spott,

\*) S. den fünften Abschnitt: „Die kirchl. Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts.“ Es erschien 1653, 1665, auch 1671, zwei Jahre nach Dillherr's Tode, in einer neuen Auflage, ist aber kein Melodienbuch.

ja, auch gar den Tod für uns erlitten. Es wird aber diese Lilie von der Sonne aufgerichtet, denn der Herr Christus ist im finstern Thal des Todes nicht geblieben, sondern, nachdem er vom Bach am Wege getrunken, hat er sein Haupt emporgehoben, und sitzt zur Rechten Gottes.“ Zwei gereimte Zeilen über dem Bilde weisen auf diese Deutung hin:

Die Blum', so sich jegunder beugt,  
Darauf bald in die Höhe steigt.

Hier andere, unter demselben, führen sie noch weiter aus:

Jesus eine Blum' im Thal  
Leidet Angst, Spott, Hohn und Qual,  
Doch ihn herrlich Gott erquidet,  
Daß er Ehr' und Freud' erblicket.

Ohne diese Reime, ohne jene ausführliche Deutung, würde Niemand die Bedeutung des Bildes errathen können, das, genau genommen, doch nur Worte, die ein Sinnbild enthalten, sichtbar für das Auge darstellt, wie Kindermann in jenem Schlußworte Dilherr's das Verlassen der Todesfurcht hörbar macht. Die Bilder, welche hier aus dem Hohenliede und dem 109ten Psalm zur Erläuterung der Worte des Paulus in dem Briefe an die Philipper (II. 5—11) von Christi Gehorsam bis zum Tode, und seiner Erhöhung in Anspruch genommen werden, können dem Redner, dem Dichter einen bedeutsamen Schmuck gewähren; als selbständig gemeintes, sichtbar dargestelltes Bild überschreiten sie die Grenzen der bildenden Kunst. Es geschieht wohl einmahl bei diesen Emblemen, daß sie verständlich, eingänglich, wirklich selbständig sind. Ein solches giebt unter andern Dilherr für die Epistel des Festes der Heimsuchung Mariä, aus dem zweiten Capitel des Hohenliedes. Er selbst beschreibt es mit einfachen, herzlichen Worten. „Ein Knäblein sitzt traurig (sagt er) und legt den Kopf in die Hand; hinter einer Wand siehet das Jesuskindlein durchs Fenster auf solch betrübtes Knäblein. Womit angedeutet wird, daß, wenn es in unserem Elend und Betrübnis auch oft das Ansehen hat, als wenn Gott nicht allein noch ferne sey, sondern auch unser vergessen und uns verlassen habe, Er mit seiner Hülfe und Gnadengegenwart alsdann gar nahe sey; denn je größer Noth, je näher Gott!“ Hier, wo das trauernde Kind von dem liebevoll tröstenden Auge eines göttlichen Kindes angeblickt wird, ist durch das Bild allein schon Alles uns deutlich, verständlich; wir bedürfen kaum, uns daran zu erinnern, daß hier eine Stelle aus dem Hohenliede hat sichtbar dargestellt werden sollen, wo es an dem angegebenen Orte im 9ten Verse heißt: „Siehe er stehet hinter unserer Wand, und siehet durchs Fenster ic.“, eben so wenig als wir die, hier wie zuvor, über und unter das Bild gesetzten Reimeilen nöthig haben:

Siehst du gleich deinen Jesum nicht,  
Bleibt doch sein Aug' auf dich gericht.

und

Oft scheint's, als sei all' Hülff verloren,  
Da du doch Gott bleibst außerkoren,  
Bisweilen Gott verbirget sich  
Zu sehn, wie du wollst stellen dich.

Doch ist dieses und Ähnliches nur ein zufälliger, glücklicher Fund, und bei anderer Gelegenheit tritt

die innere Unmöglichkeit, Widersinnigkeit solcher bildernden Wortdarstellungen recht auffallend hervor. So in Dillherrs „Emblematischer Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien, die er auch „Augen- und Herzens-Lust“ nennt. Für das Evangelium desselben Festes, namentlich den Lobgesang der heiligen Jungfrau, den dasselbe befaßt, hat er folgendes Bild gewählt: Aus Wolken scheint die Sonne herab auf einen breiten Strom. Vor ihrem Strahle zerschmelzen die mit Wachs befestigten Schwingen eines geflügelten Herzens und entfiebern sich; ein zweites Herz, ohne Schwingen, liegt unbeweglich auf einem Steine, ein drittes dagegen, von einer aus den Wolken herabgreifenden Hand gefaßt, entfaltet seine Flügel. Die Überschrift:

Gott stürzt den, der sich selbst erhdht  
und hebt den, der in Demuth steht.

und die Unterschrift:

Die Sonne der Gerechtigkeit  
Zerschmelzt der Prahler Hoffahrtkleid,  
Hergegen wird ein niedrigs Herz  
von Gott gezogen himmelwärts.

lassen keinen Zweifel darüber, daß durch das Bild die Worte jenes Lobgesanges: „er zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn — und erhebt die Niedrigen“ haben dargestellt werden sollen. Waren nun bei jenem Bilde für die Epistel des Palmsonntags mindestens doch selbständige Wesen gewählt in einer mit ihnen im Einklange stehenden Umgebung, so erscheinen hier bloße Zeichen für einen Begriff; das Herz für des Menschen Gefinnung, das Herz, im inneren Getriebe des Organismus wirksam, ohne je anders als durch Zergliederung des Abgestorbenen sichtbar zu werden, und hier nun gar mit Flügeln versehen, Gliedern, die der äußeren Erhebung in die Luft dienend, auch nicht einmal imöglicher Weise ihm eignen können! Als rednerisches, dichterisches Bild gebraucht, als Gleichniß zu lebendiger Erläuterung eines Begriffs, hat dergleichen eine Wahrheit, wenn es aber durch das Auge zu uns reden soll, wird es in sich widersprechend. Das Herz, dem lebendigen Zusammenhange des Organismus, als dessen innere Triebkraft, entrisen, ist ein tochter Muskel, der uns, im Bilde auf solche Weise sichtbar geworden, nicht mehr das Gemüth, das Innere des Menschen, seine Gefinnung deuten kann, weil er seiner Bestimmung entfremdet ist, und er stellt sich nun gar als die widerlichste Mißbildung dar, wenn ihm eine Bewegung aufgedrungen wird, die als eine lebendige bei ihm nimmer zu erscheinen vermag. Darstellungen dieser Art zeigen recht deutlich die damals überhandnehmende Verwirrung der Begriffe über die Grenzen der Künste; der Mißverstand, der ihnen zu Grunde liegt, mußte aber um so verderblicher wirken, als ein gelehrter, frommer, hochgeachteter Geistlicher ihn begünstigte, ein Mann, dessen Beispiel um so mehr von Gewicht war, da er auch als Dichter und Kontünstler sich auszeichnete, und mit seinen frommen Sinnbildern in einer Stadt auftrat, der, als Pflegerin der Künste, seit dem sechzehnten Jahrhunderte unter den übrigen Städten Deutschlands der Vorrang nicht streitig gemacht wurde.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zu Dillherr und seinen Sängern zurück. Stade's Melodiceen zu einigen seiner Lieder hat uns Erhardi's harmonisches Figuralgesangbuch in vierstimmigem Tonfaze aufbewahrt; aus welcher Quelle es sie geschöpft habe, giebt es hier eben so wenig an, als bei den Tonfazen des J. Andreas Herbst. Sie stammen aber alle aus einer geistlichen Liederfam-

lung, welche Siegmund Theophilus Stabe, also der jüngere dieses Namens, um 1644 zu Nürnberg bei Wolfgang Endter herausgegeben hatte, unter dem Titel: „Seelenmusik Geist- und Trostreicher Lieder“, 20 an der Zahl, und alle, bis auf das sechste, mit den Anfangsbuchstaben von Dilherrs Tauf- und Familiennamen, S. M. D. bezeichnet. Der von Erhardi daraus mitgetheilten Lieder und Tonsätze sind vier: Von der Ergebung des menschlichen Willens unter den Willen Gottes:

Ich möcht mich selber feinden an,  
daß ich doch nicht erhalten kann  
was mir mein Gott steckt für ein Ziel  
zu nehmen an, ohn' Widerwill ꝛ.

Geistliche Physica: Betrachtungen über Berg, Thal, Brunnen, Baum, Feld, Felsen; angeblich „in der Melodie, wie es von S. J. M. D. selbst gesetzt:“

Ihr hohen Berg' ihr lehret mich  
daß meine Augen heben sich  
zum Berg, davon mir Hülfe kömmt,  
und meiner sich mein Gott annimmt ꝛ.

Ein Gebetlied um Frieden: „O liebe Seel' wo find ich Ruh“ und ein Abendlied: „Die helle Sonn ist nun dahin“ ꝛ. — Bei ihren Melodien ist nichts zu erinnern, sie sind alle einer Tonart (C dur), die überall in ihren einfachsten Beziehungen erscheint; die Weisen der erstgenannten beiden Lieder sind geraden, die der letzten zwei, dreitheiligen Taktes, alle sangbar und leicht faßlich; doch scheint deren keine kirchlich geworden zu seyn, bei König mindestens finden sich alle diese Lieder auf bekannte, gebräuchliche Kirchenmelodien verwiesen. Wegel nennt außer ihnen noch fünf und zwanzig andere\*), und bemerkt dabei, Dillherr habe sein Lied: „Hör liebe Seel, dir ruft der Herr“ (das in der genannten Sammlung [No. II] ebenfalls zu finden ist) auf seinen Wahlspruch gebichtet: In foraminibus petrae quiesco, in den Felslöchern ruhe ich; mit Hinblick auf B. 14. Cap. 2 des Hohenliedes. Dieser Wahlspruch beruht aber auch auf einer Thatfache, der von dem Dichter jene geistliche Bedeutung gegeben war. Auf dem Wege von Nürnberg nach Regensburg, in der Nähe des Städtchens Freucht, war eine Felsöhle, welche Dillherr besonders liebte, und von der man erzählt, daß Gustav Adolf dort Tafel gehalten habe. Seiner Vorliebe für diesen Ort, seiner Neigung, dort in stiller Betrachtung zu verweilen, der Erinnerung an jenen Spruch, in welchem die fromme Deutung christlicher Ausleger die Stimme des Herrn vernahm, der die erlösungsbedürftige Seele, die in Felslöchern verschüchterte Taube, bei ihrem Namen rufe, war dieses Lied entsprossen, um so mehr also ein erfahres, erlebtes, wie ein jedes geistliche Lied es seyn sollte. Für dieses Lied finde ich in Königs harmonischem Liederschatze (S. 154, 155) vier eigene Melodien; außerdem nur noch eine (S. 400) für Dilherrs Lied: „Gehab dich wohl, o schöne Welt.“ Die erste der vier Singweisen Königs für das zuerst genannte ist die von dem jüngeren Stabe dazu gesungene; sie erscheint auch in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690, (Nr. 150) war also in des Sängers Vaterstadt gebräuchlich\*\*) geworden.

Dilherrs jüngerer Zeitgenosse, auch zum Theil wohl noch sein Zögling, war Joh. Christoph

\*) I. 179. 180. Hymnopoecographia.

\*\*) S. Beispiel Nr. 170.



Arnſchwanger. Er war am 28. Dec. 1625 zu Nürnberg geboren, Sohn des dortigen Handelsmanns Georg Arnſchwanger. Seine früheſte Bildung erhielt er auf dem Gymnaſium zu St. Aegidien, von wo aus er 1644 die Univerſität Altorf bezog; er kann alſo noch zwei Jahre lang Dillherrs Unterricht in den höheren Claſſen jener erſten Anſtalt genoſſen haben. Um 1647 begab er ſich auf die Hochschule zu Jena, wo er die Magiſterwürde erwarb, beſuchte auch ein Jahr ſpäter (1648) Leipzig und Helmſtädt. Seine Wanderungen fielen in die letzten Jahre des dreißigjährigen Krieges, und gleich Dillherr und Riſt hatte auch er die Drangſale deſſelben zu empfinden; auf einer Reiſe von Leipzig nach Hamburg wurde er von einer Schaar Freibeuter gänzlich ausgeraubt, und erreichte Hamburg von Allem entblößt, kaum ſein Leben rettend. Im Jahre 1651 übertrug ihm ſeine Vaterſtadt das Amt eines Generalvikars, 1652 das Diaconat an St. Aegidien, 1654 die Stelle des Frühpredigers an St. Walburg, und 1659 das Diaconat an der Hauptkirche von St. Lorenz, wo er 20 Jahre ſpäter (1679) das Seniorat, und nach Verlauf von noch elf Jahren (1690) das Amt des Schaffers (Hauptpredigers) erlangte. Er ſtarb am 10ten December 1696, im noch nicht völlig zurückgelegten 71ſten Jahre. Unter dem Namen des Unſchulbigen hatte er der fruchtbringenden Geſellſchaft angehört. Seine, ſo viel ich gefunden, früheſte Sammlung geiſtlicher Lieder erſchien zu Nürnberg, bei Chriſtoph Gerhards gedruckt, im Jahr 1659, unter dem Titel „Neue geiſtliche Lieder, nach bekannten Singweiſen verfaſſet, und von den fürnehmſten Nürnbergiſchen Muſiciſ mit neuen wohlgeſetzten Melodien gezieret.“ Beſcheiden äußert ſich der Dichter in ſeiner Zueignungſchrift (Nürnberg am 1. December im Jahre 1658) an mehrere Gönner ſeiner Vaterſtadt, ſein Büchlein ſei von geringer Bedeutung, die Kunſt habe ſich darinne nicht hoch verſtiegen, „ſonderlich was die Zier der Wörter, und die, der Zeit überaus hochgebrachte Deutſche Poeſie betreffe“, daher es auch keinen Verleger habe überkommen können. Dennoch habe er unternommen, dieſe ſeine Lieder gemein zu machen, weil ihr Gegenſtand zu Erweckung des Lobes Gottes und chriſtlicher Andacht angeſehen ſei. „Zumaln (fährt er dann fort) weil dasjenige, was vom Text abgeheth, den Liebhabern der Muſic reichlich erſetzt wird durch die beigefügte ſchöne Arbeit der hieſigen, in Nürnberg fürnehmſten Herrn Muſicorum, als nemlich der vorgeachten, kunſterfahrenen, als wohlgelehrten Herrn, Heinrich Schwemmers, Collegae der Schul St. Sebaldi, Paul Heinleins, David Schedlichs, Georg Caſpar Beckers, und Albrecht Martin Lünſendörfers, ſämmtlichen der hieſigen Haupt Kirchen Organisten, und Chori muſici Directorn, welche zu einem jeden Lied, das zwar nach einer bekannten Singweiſe verfaſt worden, auch eine neue, wohlgeſetzte Melodey zu fertigen beliebet haben, daher denn, ſowohl denen, die der Muſic kundig, als die deren Wiſſenſchaft nicht haben, hierinnen kann gedienet werden.“ Dieſe fünf Tonkünſtler, die uns hier genannt werden, ſtanden damahls in der That zu Nürnberg an den ausgezeichnetſten, durch ihre Kunſt zu gewinnenden Stellen. **Heinrich Schwemmer**, zu Subertsſhausen Amts Halberg in Franken am 28. März 1621 geboren, wurde frühe aus ſeinen Vaterlande durch Krieg und Peſt vertrieben, gelangte auf ſeinen Wanderungen nach Weimar, ſpäter nach Coburg, und kam, ein Zwanzigjähriger, um 1641 nach Nürnberg, wo er ſich dem Unterrichte Kindermanns anvertraute. Seine Geſchicklichkeit erwarb ihm, ſeit 1656, mit Paul Heinlein gemeinſchaftlich, das Amt eines Dirigenten des Kirchenchors von St. Sebald; ſeit 1670 blieb es ihm allein. Schon ſeit 1650 war er Adjunct der Lorenzer Schule geweſen, um 1693 erwarb er das Amt eines Collegien der 5ten Claſſe an der Sebalden. Er ſtarb am 26. Mai 1696. Seine neue Vaterſtadt verdankte ſeinem Unterrichte eine

Reihe ihrer trefflichsten Tonkünstler, von denen wir nur des Johann Krieger, Johann Balthasar Schütz, Nicolaus Deini, vor Allem aber des Johann Pachelbel gedenken, auf den wir an einer anderen Stelle zurückkommen werden. \*) **Paul Heintlein**, am 11. April 1626 zu Nürnberg geboren, war der Sohn Sebastian's Heintlein, eines dortigen, angesehenen Arztes. Schon frühe zeigte sich bei ihm ein außerordentlicher Trieb für die Tonkunst, so daß er das Klavier und mehrere Blasinstrumente mit nicht gemeiner Fertigkeit spielen lernte. Um 1646, in dem Alter von 20 Jahren, wanderte er nach Eitz und München, ein Jahr später (1647) nach Italien, um die besten Meister zu hören, und in der Sektunst sich weiter zu bilden. Nach dreijähriger Abwesenheit (1649) in seine Vaterstadt zurückgekehrt, fand er für seine Gaben und erworbenen Fertigkeiten volle Anerkennung. Er wurde zunächst als Rathsmusicus angenommen, 1655 als Organist an St. Agidien angestellt; daß er 1656 in Gemeinschaft mit Heinrich Schwemmer das Directorium des Chores von St. Sebald erhalten, ist so eben erzählt worden. Endlich wurde ihm (um 1658) auch das Amt des ersten Organisten an dieser Hauptkirche Nürnbergs übertragen, dem er 28 Jahre, bis an seinen, am 6. August 1686, nach zurückgelegtem 60sten Jahre, erfolgten Tod vorstand. Wir finden von Gerber angemerkt, daß er während seiner Amtsführung eine Menge Tonsätze für Gesang und Instrumente gefertigt, auch viele Toccaten, Fantasiën, Fugen, Ricercari u. für sein Instrument geschrieben habe; doch ist dabei nicht angeführt, ob er sie durch den Druck bekannt gemacht habe. Als gedruckte Werke werden dort nur zwei untergeordnete Gelegenheitsmusiken angeführt: ein Ehrengesang für Johann Georg Fabricius, als er am 27. October 1659 „seinen ersten actum notariatus publici begangen“ und ein Begräbnißgesang für Johann Michael Dillherr. Die Art seines Spiels beschreibt Doppelmayer in seiner Nachricht von Nürnberger Künstlern höchst bezeichnend; er sagt, daß er „auf dem Clavier mit wenig spürbarer Bewegung der Finger und Hände auf das fertigste gespielt habe.“ Von **David Schedlich** wissen wir nur, daß er Organist zu St. Lorenz gewesen, und um 1665 zu Nürnberg eine Sammlung von Instrumentalstücken — Balletten, Couranten, Sarabanden für zwei Violinen und eine Violetta — unter dem Titel „Musikalisches Kleeblatt“ herausgegeben habe. Die ausführlichsten Nachrichten besitzen wir von **Georg Caspar Wecker** durch Matthefons Ehrenpforte (S. 390 u. ff.). Er war am 2ten April 1632 zu Nürnberg geboren, wo sein Vater, Johann Wecker, als Instrumentalmusicus lebte. Seiner Mutter, Agnes, gebornen Schneider, hing er mit besonderer Liebe an. „Er hat (sagt die von Mattheson mitgetheilte Lebensbeschreibung) seiner sorgfältigen Mutter andächtiges Gebet, wenn er an seine Minderjährigkeit gedacht, wohl zu rühmen, und demselben einen großen Theil seines zeitlichen Glückes zuzuschreiben gepflegt; wie er denn auch diese seine lieben Eltern dafür in ihrem grauen und unvermöghlichen Alter zu sich genommen, und sie mit aller Nothdurft bis ans Ende rühmlich versorget hat.“ Der Trieb zur Tonkunst erwachte bei ihm schon frühe; auch er, wie Heinrich Schwemmer, genoß den Unterricht Johann Erasmus Kindermanns, und fand sich durch ihn so sehr gefördert, daß er schon im 16ten Jahre auf dem Chore von St. Sebald an allen Fest- und Feiertagen das Regal schlug, und in kurzer Zeit, als Spieler und Tonseker, allgemeinen Beifall erwarb. Schon in seinem 19ten Jahre wurde ihm das Amt eines Organisten zu St. Walburg auf der Weste anvertraut, demnächst in der Kirche zu U. lieben Frauen, sodann, nach dreijähriger Ver-

\*) S. Matthefons Ehrenpforte S. 50. 151. 244. 324. 400.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

waltung dieser Stelle, die gleiche an der Kirche zu St. Aegidien, wie es scheint als Kindermanns Nachfolger, der eben um 1655 mit Tode abgegangen war. Um 1657, 25 Jahre alt, trat er mit Anna Maria Eöhner, Tochter eines Röhrenmeisters zu Nürnberg, in die Ehe; seine 9 mit ihr erzeugten Kinder hat er mehrentheils zu Grabe geleitet. Nachdem er seinem Organistenamte zu St. Aegidien fast 31 Jahre rühmlich, mit besonderem Beifalle der Gemeinde vorgestanden hatte, wurde er 1686 an die Hauptkirche St. Sebald zu gleichem Dienste berufen, den er noch 9 Jahre und 8 Monate mit gleich anerkannter Treue verwaltete. Ein Brief des Nürnberger Buchhändlers, Wolfgang Moriz Endter, Beckers Freund, der im Jahre 1665 sein Schüler war, und seit 1674, wo er aus der Fremde zurückgekommen, mit ihm in nahem, vertrauten Verhältnisse gelebt hatte, schildert ihn mit Wärme, als einen kunstfertigen, strebsamen, frommen Mann. Er war, heißt es dort, ein gottesfürchtiger, aufrichtiger in seinem Berufe fleißiger Mann, der seine Scholaren getreulich unterwies. In seiner Profession, der Musik, mußte er es sich sehr sauer werden lassen, darin Vollkommenheit und einen Ruhm zu erlangen. Seine Besoldung als Organist an St. Aegidien bestand in nur 150 Gulden; ein geringer Beitrag zu Ernährung der Seinigen, zumahl seiner vielen Kinder. Er war also genöthigt den ganzen Tag mit Unterrichtgeben zuzubringen, wodurch er mit Gottes Segen ein zulängliches Auskommen erwarb; die Zeit zum Studiren pflegte er gleichsam nur zu stehlen. Als sein Muster wählte er den Kaiserlichen Capellmeister Antonio Bertali; das Studium der Arbeiten desselben förderte ihn so sehr, daß seine „starken Musiken“ an den hohen Festen in den Kirchen, so wie „bei angestellten Concerten und collegiis musicis“ großen Beifall erhielten. „Denn er hatte (setzt Endter hinzu) ein trefflich fähiges ingenium, war von ungemeiner Scharfsinnigkeit, und dachte immer auf Verbesserung der Musik. Sonderlich ging seine Sorge dahin, wie die alten, gedruckten Noten möchten abgethan, und neue erfunden werden, welche den geschriebenen gleich kämen.“ Dieses Vorhaben gelang denn auch nach Wunsche, wie Endter berichtet, durch die Arbeit beider Freunde kamen Typen zu Stande, den geschriebenen ähnlich, welche zuerst bei Beckers geistlichen Concerten angewendet wurden, und von denen Endter meint, daß sie wohl besser gerathen seyn könnten, wenn der Schriftschneider etwas netter gewesen, und allen Theilchen ein so gutes Verhältniß zu geben gewußt, daß sie just und genau sich hätten in einander schließen lassen. Neben Beckers erfinderischem Scharfsinne lobt endlich sein genannter Freund auch seine hülfreiche Gutthätigkeit gegen fremde, nach Nürnberg gekommene, dürftige Tonkünstler. Er habe ihnen von dem Seinigen nach Kräften mitgetheilt, und wo dasselbe nicht ausreichend gewesen, bei Freunden für sie gesammelt. — Dieser wackere Mann brachte sein Leben nicht höher als 63 Jahre. Von Jugend auf war er kränklich, namentlich dem Herzklopfen unterworfen gewesen. Gegen den Frühling 1695 wurde dasselbe anhaltender, es dauerte bis 24 Stunden, mit empfindlichen Seitenschmerzen, er wurde bettlägerig, und schied zuletzt am 20. April aus diesem Leben, allgemein geehrt und betrauert. Der letzte unter den Tonkünstlern die zu Arnschwangers Liedern Melodien sangen, Albrecht Martin Luspenderfer wird in Matthefons Ehrenpforte (S. 172) gelegentlich als Organist an der Lorenzer Kirche in Nürnberg genannt; außer seinem Verhältnisse zu unserem Dichter ist uns sonst über ihn nichts bekannt.

Arnschwangers Lieder sind in zwei Bücher getheilt, deren jedes ihrer zwanzig enthält. Die des ersten Buches beginnen mit Morgen und Abendliedern, und enthalten dann eine Reihe von Festgesängen nach der Folge des Kirchenjahres; ein Gesang auf die Kirchweih, und ein Geburtstagslied

machen den Beschluß. Das 2te Buch, mit einer Erwägung der schnellen Flucht der Zeit beginnend, schließt dieser dann eine Reihe Betrachtungen an über die Jahreszeiten, denen bei Gelegenheit des Sommers ein Lied „zur Zeit des Ungewitters“ und „nach fürübergegangenen Gewitter“ eingeschaltet wird; der Dichter wird von der Betrachtung des Winters zu der „von der großen Mühseligkeit dieses zeitlichen Lebens“ hingeleitet, geht über von da zu Liedern „von der Zufriedenheit“ und „dem Nutzen des Kreuzes.“ Diesen folgt eine Reihe von Todesbetrachtungen; Auferstehung, jüngstes Gericht, ewiges Leben, werden in Liedern erwogen, die himmlische Freude und Seeligkeit der „erschrecklichen Höllepein“ gegenübergestellt, und mit Liedern von der Gnadenzeit und Ewigkeit geschlossen. Alle diese Lieder werden, wie schon bemerkt ist, auf bekannte und gebräuchliche Kirchenmelodien verwiesen, und unter diesen sind auch deren 4 zu Rists himmlischen Liedern von Johann Schop gesungene genannt: „Werde munter mein Gemüthe — Von Gnade will ich singen — Jesu der du meine Seele — Jesu du mein liebste Leben“; ic. ein Beweis dafür, daß diese bis zum Jahre 1659, in einem Zeitraume von 17 bis 18 Jahren, sich bereits allgemein verbreitet hatten. Zu den neuen Melodien für Arnschwangers Lieder haben Heinrich Schwemmer und Paul Heinlein die beträchtlichsten Beiträge geliefert: Jener 16 im Ganzen, 9 zu dem ersten, 7 zu dem zweiten Buche, dieser 14, fünf für das erste, 9 für das 2te. Lunsendörfers Antheil daran ist der geringste, er sang nur zwei Weisen für die Schlußlieder des 2ten Buches; Schedlich und Becker trugen ein Jeder gleich viel bei, ihrer 3 zu dem ersten, und eine zu dem zweiten Buche. Bei allen diesen Melodien im Ganzen genommen, überwiegt die harte Tonart die weiche um ein Geringes, jene erscheint in 22, diese in 18 Fällen; eine bestimmte Vorliebe für die harte spricht sich nur bei Heinrich Schwemmer aus, sie kommt bei ihm in 9 Fällen vor gegen 7 andere, wo er die weiche anwendet; bei Heinlein, Becker, Lunsendörfer findet ein genaues Gleichgewicht der einen gegen die andere statt, und nur Schedlich neigt sich mehr der weichen zu, da sie bei ihm 3mahl und die harte nur einmahl gebraucht ist. Einzelne, dem Phrygischen anklingende Tonfälle ausgenommen, begegnet uns nirgend eine Hinneigung zu den Kirchentonarten; alle diese Melodien haben ein vollkommen modernes Gepräge, wie denn auch der rhythmische Wechsel ihnen durchgängig fremd ist, eben wie bestimmt abgegränzter Taktwechsel; dreitheiliger Takt erscheint in 6 Fällen im ersten, in ihrer fünf im 2ten Buche, nur Beckers und Lunsendörfers Melodien zeigen ihn nirgends.

Ein Mehreres läßt von diesen Weisen sich nicht sagen; außer den eben genannten äußeren Kennzeichen tritt keine vor der anderen bedeutend und eigenthümlich hervor. Sie sind alle sangbar, die Harmonie ist fließend, aber nirgend kräftig, bezeichnend, entfaltend im tiefsten Sinne. So weit es zulässig ist bei unserer Unbekanntschaft mit anderen Werken der fünf Nürnberger Meister, die wir in Gemeinschaft mit Arnschwanger hier antreffen, über ihre Art und Kunst ein Urtheil zu fällen, erscheint uns in ihnen allen das Gepräge einer Schule, die zwar eine nachahmende Geschicklichkeit im Gebrauche der Kunstmittel fortpflanzte, der aber kein ausgezeichnete Meister das Siegel seines Geistes aufgedrückt, und seine Nachfolger befähigt hatte, es ihren besonderen Gaben gemäß eigenthümlich auszusprechen. Fast alle Glieder dieser Schule, wenn wir von einer solchen hier reden wollen, können wir auf Kindermann zurückführen, einen nachahmenden Organisten und achtbaren Tonsetzer, doch ohne jene frische, ursprüngliche Bildungskraft, der es allein gelingt eine Schule in wahren Sinne zu gründen. Betrachten wir jene Tonkünstler, die, durch ihn gebildet, in seinem Sinne auch andere wiederum anlei-

teten, lediglich als Sänger geistlicher Singweisen, so hatte für sie, als solche, schon ihr Verhältniß zu den geistlichen Dichtern ihrer Vaterstadt, denen sie sich anschlossen, Etwas die freie Entwicklung ihrer Gaben Hemmendes, ihren Melodien das Gepräge der Einförmigkeit Lebendes. Arnschwanger, und die am meisten gefeierten geistlichen Dichter Nürnbergs in jener Zeit — Harsbrfer (Strephon) Birken (Floridan) Dmeis (Damon II) deren Lieder bis auf uns in kirchlichen Gesangbüchern sich fortgepflanzt haben, Christoph Arnold (Serian) Bonmeister (Fontano II) — finden wir als Mitglieder, ja, die ersten drei als Vorsteher der Pegnischferey, oder des Blumenordens; auch Dillherr, obgleich diesem Vereine nicht angehörend, sehen wir doch in so großer Achtung bei ihm stehen, in Sinn und Geist ihm so nahe verbündet, daß, als er am grünen Donnerstage (8. April) der Charwoche des Jahres 1669 aus dem Leben abgerufen wurde, die Gesellschaft beschloß, zu seinem Gedächtniß, und dem der Zeit wo er hingeschieden war, ein zweites Sinnbild, die Passionsblume\*), ihrem ursprünglichen, der Panspfeife, beizufügen. Diese Gesellschaft entstand bei Gelegenheit eines doppelten Vermhlungsfestes (1644), wo Georg Philipp Harsbrfer und Johann Klai dichtend um einen Kranz mannichfacher Blumen als Siegespreis stritten, den keiner von ihnen gewinnen konnte; wo nun Klai eine Klee-, Harsbrfer eine Maibenblume aus dem Kranze raubte, und diese Blumen als Merkmal einer neugestifteten Gesellschaft der Blumenhirten erklärte, von denen jedes Glied, einen Schfernamen annehmend, diesen Namen auf einem Bande von weißer Seide an einem Ende, und die als Sinnbild aus den anderen Blumen des Kranzes von ihm gewählte Blume an dem andern Ende desselben eingestckt tragen sollte. Ihren Ursprung verdankte sie also einem Wettkampfe in schäferlichen Gedichten; als ihren Zweck aber sprach sie den aus „der Mutter-Zung“, mit nützlicher Ausübung, reinen und zierlichen Reimgedichten, und klugen Erfindungen, emsig bedient und bemühet zu seyn, in Beförderung ihres Aufnehmens:“, und „ihrem Seelenhirten, Jesu Christo, zu seinem Preise geistliche Lieder anzustimmen, ihm, der sie auf der blumenreichen Au seines seligmachenden Wortes weide und erquicke.“\*\*) Der Einzelne, wenn er auf den Schutz und die Vertretung der Gesellschaft rechnen wollte bei ganzen Werken, „oder sonst etwas Nachdenklichem“, daß er unter seinem Vereinsnamen „in öffentlichen Druck zu geben gedachte“, mußte darüber zuvor das Gutachten des Ordens vernehmen; überhaupt aber auch von Zeit zu Zeit von seiner Arbeit in deutscher Dichtkunst dem Vorsteher Etwas einsenden, zum Zeugniß, daß er sich beflige, den Endzweck des Ordens zu erreichen, oder demselben gemäß zu dichten. Es leuchtet ein, daß eine gewisse gemeinsame, eintönige Färbung über alle aus diesem Vereine hervorgehenden Gedichte dadurch nothwendig verbreitet wurde, so löblich auch dessen Zweck seyn mochte, so sehr auch, was wir zugestehen müssen, die geistlichen Gesellschaftsgedichte jener Zeit, als tiefer empfundene, und oft lebendig erfahrene, über die weltlichen hervortragen. Kann nun jene Färbung selbst da nicht vermieden werden, wo nicht ein äußerer Verband, noch bestimmte Satzungen, einen Dichterverein in sich zusammenschließen, wo ein innerer Zug, und bedeutende, gemeinsame Erfahrungen dessen Glieder aneinander ketten, wie in Preußen; so muß sie nothwendig da, wo beides hinzukommt, stärker hervortreten, die Eigenthümlichkeit der Einzelnen bertnchend. Daß sie aber darum auch den Melodien sich mittheilen mußte, welche gleichzeitige Kontnfler

\*) Amarantos (Herbegen) Hist. Nachricht über den Blumenorden 1c. S. 33 u. f.

\*\*) Amarantos S. 9. 19. 58. 59.

zu jenen geistlichen, unter den Flügeln der Gesellschaft hervorgegangenen Liebern sangen, daß jene dem in diesen herrschenden Geschmache unwillkürlich sich anbequemten, nicht aus freier, voller Brust singend wie in früherer begeisterter Zeit, darf uns nicht befremden.

Eine zweite Sammlung geistlicher Lieder von Arnschwanger erschien 21 Jahr später, um 1680, zu Nürnberg bei Christoph Gerhard gedruckt, bei Christoph Endters Handelsverben zu finden, unter dem Titel: „Heilige Palmen und Christliche Psalmen, das ist: Neue geistliche Lieder und Gesänge, allen und jeden Christen in mancherlei Angelegenheiten, Gott zu Lob und täglicher Übung der Gottseligkeit im Leben, Leiden und Sterben erbaulich zu gebrauchen. Welche mehrentheils nach bekannten Singweisen (denen doch von unterschiedlichen, bei des H. Römischen Reichs Stadt Nürnberg Kunstbelobten Musici wohlgefezte, ganz neue, annehmlich beigefügt worden). abgefasset und herfürgegeben u.“ Der Dichter hat diese Lieder Paul Webern und Carl Stephani „bei der Pfarrkirchen zu St. Sebald in Nürnberg langwohlverdienten Mitarbeitern am Wort und Dienst des Herrn“ durch die Widmung vom 24 August 1680 zugeeignet, und wir finden ihn hier im Vereine mit eben den Tonkünstlern die ihm die Melodien zu seiner früheren Sammlung sangen, nur David Scheblich ausgenommen, an dessen Stelle hier Johann Eßner getreten ist, Schwager Johann Caspar Webers. Dieser war am 21sten December 1645 zu Nürnberg geboren, ein Zwilling; wurde schon im 8ten Jahre vaterlos, verlor im 15ten auch seine Mutter, und wurde nun von seinem Schwager aufgenommen, liebevoll unterstützt, und in der Tonkunst unterwiesen; in den gelehrten Sprachen war der Rector Gresmann sein Lehrer. Mattheson, dem wir diese Nachrichten verdanken, erzählt uns ferner, daß Eßner eine Reise nach Wien gemacht, auf dem Rückwege den Salzburgischen Hof besucht habe, und von dem Erzbischofe mit einem schönen Gnadenpfennige beschenkt worden sei; daß er sich dann nach Leipzig begeben um die sächsischen Tonkünstler zu hören. Nach seiner Heimkunft in die Vaterstadt habe man ihm zuerst die Stelle des Organisten in der Kirche zu Unserer lieben Frauen anvertraut, dann die gleiche in der h. Geißkirche, und zuletzt, nach Kunßendörfers Abgange, sei er Organist an der Hauptkirche zu St. Lorenz geworden. Er habe im ledigen Stande gelebt, in den zwei letzten Jahren vor seinem Hinscheiden merklich an Kräften abgenommen, sei am Sonntage Latare des Jahres 1705 sehr matt aus der Kirche nach Hause geführt worden, und des Donnerstages darauf über acht Tage, am 2ten April, entschlafen, in einem Alter von 59 Jahren, 3 Monaten und 3 Tagen. Vier Werke werden uns von ihm angeführt: Auserlesene Kirchen und Tafelmusik, Nürnberg 1682; — Trauungslust, oder Erdenfreude, eben da, 1697; — *suavissimae canonum musicalium deliciae*, oder Musikalische Lustbarkeiten lieblich lautender Conübungen u. von 3, 4, 5 bis 8 Stimmen, 1700; und endlich 1693, Ehr. Ad. Negeleins Alte Sionsharfe in Melodien gebracht. Wir sehen, er war in mancherlei Richtungen seiner Zeit thätig, ohne erheblich in ihr hervorzuragen, wenn wir anders, ohne eigene Anschauung der eben genannten Werke, ihn lediglich nach den Singweisen beurtheilen dürfen, die er für Arnschwangers zweite Lieder Sammlung erfand. Diese Sammlung, im Ganzen 150 Lieder enthaltend, besteht aus drei Theilen. Der erste, mit der Aufschrift: „Christlicher Morgen- und Abendgruß, und Göttlicher Gnaden- und Liebes-Ruß“ bietet uns 70 Lieder, Morgen, Abend, und Festgesänge; von ihren Melodien sind 45 durch Paul Heinlein, 21 durch Johann Eßner, eine durch Albrecht Martin Kunßendörfer, und 3 durch Georg Caspar Weber gesungen. Der zweite enthält 49 Gesänge, unter dem Titel: „Gottseeliger Herzens-Freud und Andächtiger See-

lenweib“; es sind Katechismuslieder, und „unterschiedliche Übungen der Andacht in mancherlei Bewandniß und Zustand des Menschen“, mit 12 Melodien von G. E. Becker, elfen von Paul Heinlein, 15 von A. M. Kunzenböcker, und elfen von Heinrich Schwemmer. Der dritte endlich, 31 Gesänge in sich begreifend, mit 6 Melodien von Paul Heinlein, 17 von H. Schwemmer, 7 von G. E. Becker, und einer, mit dem Namen eines unbekannten Tonkünstlers, A. E. Hülz bezeichneten, giebt schon durch seine Überschrift: „Zeitlichen Todes und Erden-Verachtung, und ewigen Lebens und Himmels Betrachtung“ seinen Inhalt deutlich zu erkennen.

Aus der älteren Lieder Sammlung Arnschwangers finden wir neun, aus der so eben besprochenen, späteren, 14 Lieder in das Nürnberger Gesangbuch von 1690 aufgenommen, doch hat keines seine eigene Melodie dorthin mit herübergenommen. In dem um 1714 erschienenen zweiten Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches begegnen uns nur vier Lieder Arnschwangers; zwei aus seinem älteren Werke, das 13te des ersten Buches, auf das Ofterfest: „Auf ihr Christen, laßt uns singen“, und das 18te eben dieses Buches, von den Aposteln und Märtyrern: „Herr Jesu aller Menschen Hort“; ein drittes aus seinen „heiligen Palmen und christlichen Psalmen“: „Ach Gott ich denke nun daran“; ein viertes endlich: „Was hat doch des Viehes Blut“ u. finden wir im Nürnberger Gesangbuche von 1690, (Nr. 153) ohne seine erste Quelle angeben zu können, und aus jenem hat es wahrscheinlich Freilingshausen entlehnt; keines dieser Lieder hat aber seine eigene Singweise. Eine viel größere Anzahl hat Königs harmonischer Lieder schatz in Bezug genommen. Aus dem ersten Buche der Sammlung von 1659 zehn\*), aus dem zweiten acht\*\*), beinahe die Hälfte ihres ganzen Inhaltes; davon sind aber jene sämmtlich, diese bis auf eines, das siebente, auf bekannte Kirchenmelodien verwiesen; dieses hat nun zwar eine eigene Singweise, aber nicht die von Paul Heinlein dazu erfundene; eine Melodie, deren Urheber wir so wenig kennen, als die Zeit ihrer Entstehung. Aus den drei Theilen der „heiligen Palmen und Christlichen Psalmen“ endlich nimmt König 42 Lieder in Bezug, meist ohne eigene Melodien dafür zu geben; dreien derselben — Aus der Tiefen, Herr und Gott (II. 5), Herr Jesu Christ, du Licht der Freuden (I. 13), Jesu meiner Seelen Wonne (II. 40) — fügt er zwar deren bei, jedoch nicht die von Arnschwangers Sängern dazu erfundenen; nur ein einziges „Merk Seele, was du dir hast fürgenommen“ (II. 9) hat Georg Caspar Beckers Melodie behalten.\*\*\*)

Wenn wir, diesem Allem zufolge, uns haben überzeugen müssen, daß die eben näher besprochenen Nürnberger Tonkünstler als Sänger von Arnschwangers geistlichen Liedern wenig Beifall gefunden, und nur einen ganz unbedeutenden Beitrag zu dem Melodie schatz der evangelischen Kirche geliefert haben, so möchte es scheinen, als hätten wir sie ganz übergehen dürfen. Wir werden ihnen indeß bei Gelegenheit des oft genannten Nürnberger Gesangbuches von 1690 aufs Neue begegnen, und dort unser längeres Verweilen bei ihnen gerechtfertigt finden.

Dem ausgezeichnetsten unter den Tonkünstlern Nürnbergs, die aus Kindermanns Schule hervorgingen, Johann Pachelbel, gehen wir für jetzt vorüber; wenn wir dem kirchlichen Orgelspieler

\*) Nr. 1. 2. 8. 9. 11. 13. 16. 18. 19. 20.

\*\*) Nr. 1. 4. 6. 7. 13. 16. 17. 18.

\*\*) Beispiele von Melodien der genannten Nürnberger Meister theilen wir bei dem folgenden Abschnitte mit.

im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts, eine besondere Betrachtung widmen, wird uns Gelegenheit werden, uns mit ihm zu beschäftigen. Durch einen andern von Nürnberg stammenden geistlichen Tonkünstler finden wir den Übergang zu dem Norden Deutschlands, dort dasjenige aufzusuchen, wovon uns zu Ergänzung des in den vorangehenden Abschnitten Besprochenen noch zu berichten bleibt. **Johann Martin Rubert**, den wir hier im Sinne haben, war zu Nürnberg im Jahre 1615 geboren, und wurde schon von seinen frühesten Jahren an zum ausübenden Tonkünstler erzogen, hatte sich auch aller Förderung und Gunst von dem Rathe seiner Vaterstadt zu erfreuen. Was ihn dennoch bewogen habe, dieselbe zu verlassen, und sein Heil im Auslande zu suchen, ist uns nicht angegeben; wir finden ihn eine Zeitlang zuerst in Hamburg, hochgeachtet, ja gefeiert; von jenem Aufenthalte her wurde er wohl mit Rist persönlich befreundet, der in seinem deutschen Parnass\*) ihn in zwei Liedern besungen hat, auf die wir später zurückkommen. Nicht mindere Ehre widerfuhr ihm in Leipzig; allein dort war eben so wenig seines Bleibens, und er begegnet uns zuletzt in Stralsund, als Organist an der dortigen Hauptkirche St. Nicolai, wo er bis an das Ende seines Lebens, das innerhalb der Jahre 1675 bis 1679 erfolgt seyn soll, seinen Wohnsitz behielt. Er lebte dort mit tüchtigen Tonkünstlern zusammen, unter denen uns Daniel Schröder, Organist an der dasigen St. Marienkirche genannt wird. Nach Matthefons Bericht über Beide waren sie ganz geeignet durch ihre besonderen Gaben einander zu ergänzen. Schröders Genius, sagt jener Schriftsteller\*\*), habe lauter wohlfließende Melodien und Harmonien hervorgebracht; so durch sein Orgelspiel, als durch seine zur Aufführung gebrachten angenehmen Consäze seien die Herzen der Zuhörer nicht wenig gerührt worden. „Seine Scharfart (so schließt er) war lieblicher als Ruberts Styl; dieser hingegen hatte mehr Ernsthaftigkeit und Schwere. Der Eine erweckt Lust und Vergnügen, der Andere Aufmerksamkeit und Andacht.“ Und an einem andern Orte\*\*\*) läßt er über Rubert besonders sich vernehmen: „seine Schreibart ist mehr hart und ernsthaft, als einnehmend und lieblich, wie an den von ihm angebrachten, aber (nach heutigem Geschmack zu urtheilen) nicht sattfam verdeckten und vergüteten unharmonischen Quersünden zu bemerken. Hieran mag sein gallreiches Temperament, welches sich manchemahl bei ihm soll hervorgethan haben, unter anderen Ursachen, auch Schuld gewesen seyn; demungeachtet hat er doch öfters eine sanguinische, wohlfließende Bewegung in Verfertigung seiner Sachen soweit spüren lassen, daß dieselbe bei vielen Liebhabern der damaligen Musik ungemeinen Beifall gefunden.“ Es wird hier von einer gallichten Gemüthsart unseres Meisters geredet, doch scheint es nicht, daß er dadurch verhindert worden sei, die Vorzüge seiner Amtsgenossen anzuerkennen, zumahl wenn sie auf einem andern Gebiete als dem seinigen glänzten, und eben so wenig wird er dadurch rauh, zurückstoßend, minder umgänglich geworden seyn. Es heißt vielmehr, daß ihn die vornehmsten Standespersonen Stralsunds so hoch geehrt hätten, daß sie, sonderlich im Sommer, ihn oft besucht, und sich in seinem Garten mit einander lustig gemacht hätten. Eher wird seine eifrige Pünktlichkeit, und wohl auch Reizbarkeit, wo er eine Rücksicht gegen ihn versäumt hielt, ihm den Ruf gallichten Wesens erworben haben. Mattheson erzählt an dem angegebenen Orte†) eine dahin deutende Begebenheit, die mit Ru-

\*) S. 146. 147.

\*\*) Ehrenpforte S. 319.

\*\*\*) Eben da. S. 300.

†) S. 299.



bert sich in der Kirche zugetragen haben soll, deren Bericht wir mit seinen eigenen Worten hier einschalten. „Als Rubert einst bei dem Hauptgottesdienste die Orgel spielte, das Credo schon zu Ende gesungen war, und noch kein Prediger vorhanden, der auf die Kanzel steigt (sagt Mattheson), so fährt dieser Virtuose fort zu spielen, in Hoffnung, der Prediger werde sich indessen wohl einstellen. Wie ihm aber selbst die Zeit dabei zu lange währet, fängt er an mit scharfklingenden Stimmen den Melodiesatz der Worte: „Der Herr wird balde kommen“, aus der ersten Strophe des sehr bekannten Lieder: „Wacht auf ihr Christen alle!“<sup>\*)</sup> 1c. als ein Thema zu nehmen, tractirt es vernehmlich und manierlich in einer ordentlichen Fuge so lange durch, bis der Prediger endlich erscheint.“ Ein spöttischer Ausbruch der Ungebuld, damals wohl, wo jede Zeile der Melodie an die gleiche ihres Lieder, und umgekehrt, erinnerte, allen Kirchgängern verständlich, und deshalb Vielen anstößig; in der Gegenwart möchte er den Meisten unverständlich geblieben seyn, eben wie manche zarte Beziehungen in Werken alter Meister, die oft, durch eine einzelne Melodiezeile an bedeutsame Liederworte erinnernd, die eben gesungenen, damit in Verbindung stehenden Schriftworte um so eindringlicher hervorheben und tiefer einprägen.

Die beiden Lobgedichte Rißs „an den firtreflichen und kunsterfahrenen Rufensohn, Herrn Johann Martin Rubert, bei der Hauptkirchen in der hochlöblichen Heldenstadt Stralsund wohlbestalltem und berühmtem Organisten“ deren wir zuvor gedachten, belehren uns nicht sonderlich weiter über ihn. Das erste, mit der Überschrift „Klingreime“ ist ein Sonett in aller Form; das andere — 16 iambische Zeilen zu 13 und 12 Sylben, mit gekreuzten Reimen — drückt die Sehnsucht des Dichters nach dem Tonkünstler aus, der doch, so viel ich weiß, als Sänger sich ihm nie gefellt hat:

Wann kommt der liebe Tag, da ich dich einmahl sehen  
und wiederum hören mag, du Nürenberger Schwan?  
Als wohl vor dieser Zeit ist manchen Tag geschehen,  
wenn du mit Freuden pflagst zu treten auf den Plan,  
Da Nichts als Lautenklang, als Instrument und Seigen  
als Flöten und Pandor mit Lust wurd angehört;  
Da du zu deinem Lob uns Alle konntest neigen  
daß wir für Freuden oft da saßen, gleich bethört!  
Ja wohl, die Zeit ist hin! Mir will fast nichts mehr klingen,  
denn unser Rufenhauf ist mehrentheils zerstreut.  
Das mannliche Stralsund hört meinen Rubert singen  
Der mir Herz, Seel und Sinn so oftmahls hat erfreut 1c.

Drei Werke nennt uns Mattheson von Rubert, deren erste zwei jedoch nicht geistlichen Inhalts sind. Das erste wurde 1647 zu Stralsund gedruckt, unter dem Titel „Weltliche musikalische Arien, mit 2 und 3 Vocal-, eben soviel Instrumentstücken, und dem Generalbass. Mattheson verbreitet sich bei Gelegenheit dieses Werkes über den Unterschied zwischen „Arien“ und „Eden,“ welche letzte Bezeichnung er für diese Gesänge angemessener hält; wir übergehen diese Einschaltung, jedoch mit dem Vorbehalte an geeignetem Orte darauf zurückzukommen. Das zweite erschien zu Greifswald

\*) S. Nr. 71 der Beispiele des ersten Theiles.

1650, und enthält nur Instrumentalfäße, Symphonieen, Scherzi, u. dgl. Das dritte endlich sind seine Kirchen-Concerte, 1664 zu Stralsund bei Joachim Neumann gedruckt, unter dem Titel: „Musikalische Seelen-Erquickung, aus hochgelahrter Leute Predigten entlehnet, und mit 1. 2. 3 Vocalstimmen und 2 bis 3 Violoncelli nebst dem Basso continuo auf besondere Dialogen-Art gesetzt.“ Diese Werke scheinen jetzt selten geworden zu seyn; in den bedeutenderen musikalischen Bibliotheken Deutschlands habe ich vergebens danach geforscht. Nur zwei Lieder Ruberts vermochte ich in einer gemischten Sammlung aufzufinden. Diese erschien 1661 zu Greifswald, von dem akademischen Buchdrucker Matthäus Voischer gedruckt, und führt den Titel: „Suscitabulum musicum, das ist: musikalisches Weckerlein, welches in sich begreift allerhand schöne, neue und geistreiche Buß-Beicht-Abendmahls-Dank-Morgen-Tisch-Abend-Himmels-Höllen- und andere andächtige Lieder, welche sich fein zu den vorangehenden Tractätlein schicken, gar artig zu denselben gezogen, und mit großem Nutzen gebraucht werden können. Solches hat aus den newesten und lieblichsten Autoribus (deren Namen mehrentheils dabei gesetzt) verfertigt Johannes Flitnerus, Sula-Hennebergius, Prediger in Grimma.“ Der Sammler deutet durch diese seine Aufschrift an, daß sein Werkchen mit anderen in Beziehung stehe; die Tractätlein auf die er verweist, sind sein „Himmelsches Lustgärtlein, enthaltend ein soliloquium Confessorium und Eucharisticum; Thymiana quotidianum; Armamentum historicum etc.“ alle in eben dem Jahre 1661 zu Greifswald erschienen. Andere geistliche Schriftsteller pflegten zwischen Predigten und frommen Betrachtungen geeignete Lieder unmittelbar einzuschalten; er hat es vorgezogen diese in ein besonderes Buch zusammenzufassen, und auf jene Betrachtungen nur im Allgemeinen zu verweisen. In Bezug auf dieselben kann man sie unter die Bezeichnung „Beicht- und Abendmahlslieder, Morgen-Tisch- und Abendgesänge zusammenfassen, und sie sind zum größten Theile aus den verschiedenen Liederbüchern Rists nebst ihren Melodien herübergenommen, aus J. Erügers praxis pietatis melica, und Josua Stegmanns „erneuten Herzensseufzerlein“. Von dem 5ten unter den Morgengesängen ist, seiner Überschrift zufolge, der Anfang von D. J. G. gedichtet — eine Bezeichnung die ich nicht auszufüllen weiß — seine Melodie aber von unserem Meister gesetzt; doch kann jener auch nach der des 4ten Tischgesanges: „Lobet den Herren, und dankt ihm seine Gaben“ gesungen werden. Seine erste Strophe lautet:

In dieser Morgenstund' will ich dich loben  
 O Gott mein Vater in dem Himmel oben;  
 Was du für Gnade mir stets thust beweisen will ich jetzt preisen. \*)

In die-ser Morgenstund will ich dich lo-ben o Gott mein Va-ter in dem Himmel o-ben

was du für Gnaden mir stets thust be-wei-sen will ich jetzt prei-sen.

Den erwähnten Gesängen — zwanzig im Ganzen — folgt nun noch eine Zugabe, deren Inhalt, den Worten des Herausgebers zufolge „zu allen vorhergesetzten vier Büchlein respective gezogen werden kann.“ Die darin zusammengestellten Lieder sind wieder mehrentheils aus den vorher angeführten Quellen gezogen; dann folgen noch einige — ihrer dreizehn — von denen die acht ersten ohne Bezeichnung des Dichters und Sängers sind, unter ihnen das fünfte bis achte zu drei Stimmen; nur das neunte bis dreizehnte tragen die Namen, oder mindestens Namenszeichen ihrer Urheber. Unter ihnen ist das elfte (Ach frommer Gott, wo soll ich hin) mit Simon Dachs Namen versehen, das 12te trägt die Überschrift: „Ein gar schönes Danklied für allerlei geistliche und leibliche Wohlthaten, und wider die nagenden Sorgen. Ist hergenommen auß des Herrn Dilheri Weg zur Seeligkeit u. die Melodey hat gesetzt Herr Johann Martin Rubbert Organist in Stralsund. Kann auch gesungen werden nach der bekannten Melodey: Nun laßt uns Gott den Herren u.“\*) — wie es denn auch in der That nur eine Umbichtung dieses zuerst bei Selnegger erscheinenden Liedes ist:

Nun laßt uns Gottes Güte  
uns führen zu Gemüthe;  
Kommt, laßt uns erwägen  
des frommen Vaters Segen.

Die Melodien dieses und des zuerst genannten Liedes sind nun die einzigen die, soviel ich weiß, wir von Rubert besitzen. Ob er sie für dieses Büchlein besonders gemacht, ob sie aus einem seiner andern, nicht mehr aufzufindenden Werke für dasselbe entlehnt sind, wüßte ich nicht anzugeben, doch erscheint das letzte, zufolge der Bestimmung derjenigen, deren Titel uns überliefert sind, nicht wahrscheinlich. Beide Singweisen tragen ein kräftigeres Gepräge als die der zuvor besprochenen Nürnberger Meister; der geringe Tonumfang in welchem sie sich bewegen, ihr durchaus diatonischer Fortschritt, macht sie leicht faßlich, und auch für ungeübte Sänger ausführbar, doch finde ich ihre Lieder meist auf die neben ihnen angegebenen und andere allgemein verbreitete Kirchenmelodien verwiesen, was auch sowohl in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 (Nr. 764, 457) als in Königs harmonischem Liederschatze geschieht. Es läßt sich also voraussetzen, daß Ruberts Melodien, wenn sie überall in die Kirche Eingang gefunden haben, doch gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts nicht mehr in kirchlichem Gebrauche sich befanden.

Nun laßt uns Got-tes Gü-te uns füh-ren zu Ge-mü-the Kommt las-set uns er-wä-  
gen des frommen Vaters Se-gen.

Von dem 9ten, 10ten und 13ten Liede sei hier nur bemerkt, daß das zuerst unter ihnen genannte: „Keine Nacht, kein Tag vergehet“ die Bezeichnung: H. W. V. S. C. S führt, den beiden andern: „Sekund kommt die Zeit heran“, und: „Schrecklich beginnen die Pausen, Trompeten 1c.“ die Buchstaben J. F. S. H beigefügt sind, deren Bedeutung ich nicht weiß. Allen dreien ist die Überschrift „Parodia“ gemein, die auf Umbichtung eines weltlichen Liedes, mit oder ohne Beibehaltung seiner Melodie zu deuten scheint. **Johann Flitner**, der Herausgeber unserer Sammlung, stammte, wie schon deren Aufschrift zeigt, aus Suhl in der gefürsteten Grafschaft Henneberg, ehemaligen fränkischen Kreises. Er war daselbst am ersten November 1618 geboren; sein Vater, ein dortiger Gewehr- und Eisenhändler, sandte ihn zunächst (1633) auf das Schleusinger Gymnasium, von dort besuchte er die Hochschulen zu Jena, Leipzig und Rostock. Im Jahre 1644 erhielt er das Cantorat zu Grimmen, einer, zwei Meilen von Greifswald belegenen kleinen Stadt; nach zwei Jahren (1646) wurde ihm das Diaconat an der dortigen Kirche übertragen, und wir finden bemerkt, daß er am 7ten Januar 1678, im nicht völlig zurückgelegten 60sten Jahre zu Stralsund an der weißen Ruhr in der Verbannung gestorben sei; wodurch er eine Verweisung aus seinem Wohnorte verschuldet, oder was ihn von demselben fern gehalten habe, ist nicht bemerkt. Über seinen eigenen Antheil an den Liedern und Melodien seines Weckerleins giebt sein Vorwort uns keine bestimmte Nachricht; wir können nur mit einiger Sicherheit schließen, daß die mit keiner Namensbezeichnung versehenen von ihm herrühren werden. Wenn er in der Vorrede über die Druckfehler klagt, die wegen seiner Abwesenheit vom Druckorte vorgekommen seien, und den Leser bittet, die nicht angezeigten „nach seiner klugen Bescheidenheit zum Besten auszulegen“, so scheint er damit nur seine eigenen Rechte wahrzunehmen, denn der Tonsatz erscheint in dem Abdrucke allerdings voll grober Verstöße gegen die Reinheit der Harmonie, die wir ihm, da sie ohnehin leicht zu verbessern sind, nicht zurechnen, sondern seinen Worten glauben wollen, daß er es sich an allerhand musikalischen Instrumenten und Compositionen nicht gebrechen lasse, dem lieben Gott mit seiner Hausmusik zu dienen und zu loben, und daß er, „ohne Ruhm zu melden, auch eine kleine Wissenschaft davon habe.“

Unter jener Voraussetzung wäre Flitner Urheber von den Singweisen der Lieder: „Ach was soll ich Sünder machen“\*), und: „Seelig, ja seelig, wer willig ertraget 1c.“\*\*), denen wir in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 (Nr. 1069, 1089) begegnen, sie auch in Königs harmonischem Liederstücke wiederfinden, und die noch in vielen Gesangbüchern der Gegenwart fortleben. Auch die eines aus dem Lateinischen (Salve cordis gaudium) übertragenen Liedes: „Jesu meines Herzens Freud“\*\*\*) steht sowohl in dem Nürnberger Gesangbuche (Nr. 529), als in Königs angegebenem Werke, wo sie die zweite der dort mitgetheilten Melodien, und wahrscheinlich die Grundform mannichfaltiger, davon vorhandener Umbildungen ist, welche namentlich die ihr ursprüng-

\*) E. Beispiel Nr. 171.



Johann Rudolph Nöle hat sie (Nr. 8 des zweiten Theiles seiner Arien) vierstimmig gesetzt, und mit einem 3stimmigen Vorspiele versehen.

liche weiche Tonart in die harte verwandelten, wie denn Königs erste Melodie am angeführten Orte eine solche Verwandlung zeigt, die sonst an den melodischen Wendungen wenig verändert hat. Eine vierte Melodie, die des Liebes: „Was quälet mein Herz für Trauren und Schmerz“\*) ist zwar in das Nürnberger Gesangbuch von 1690 (Nr. 549) aufgenommen, hat jedoch in Königs Lieberschätze einer andern, ihr nur fern anklingenden, die Stelle räumen müssen, wogegen sie noch in dem Melodienbuche der ehemaligen Reichsstadt Mülhausen fortlebt (Nr. 137). Eine fünfte endlich, aus derselben Quelle — Flitners musikalischem Weckerlein — in das erwähnte Nürnberger Gesangbuch (Nr. 1225) übergegangene zu der Umbichtung eines unbekannten Liebes: „Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten u.“ hat sich nicht weiter verbreitet; weder sie, noch ihr Lied tragen ein geistliches Gepräge, der wahrscheinlich weltliche Ursprung beider klingt in auffallender Weise hindurch:

Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten,  
Pfeifen, Schalmeyen und Fldten zu gehn;  
Piken, Carthaunen, Pistolen, Musketen  
Lassen im Felde sich hören und sehn,

und die häufigen weiten Sprünge in der Melodie machen sie ungeeignet für den geistlichen Gesang\*\*).

Flitner bringt uns drei seiner Landsleute in Erinnerung, die gleich ihm aus der Grafschaft Henneberg stammten: Sebastian, Michael und Peter, Gebrüder Frank, Söhne eines Handelsmanns und Vormundes gemeiner Stadt zu Schleusingen. **Sebastian Frank**, der älteste dieser Brüder, mit seinem Vater gleiches Namens, war am 16ten Januar 1606 zu Schleusingen geboren, schwächlichen Leibes, aber aufgeweckten Geistes. Schon im dritten Jahre prangte er auf der Bank der WBSchüler der vaterländischen Lehranstalt; dem Fünfzehnjährigen übertrug man 1621 die Würde eines Gregorianischen Bischofs, Anführers und Aufsehers der jüngeren Schüler, die am Gregorius- (der Schüler) Feste in die Schule geleitet wurden. Am ersten Juni des folgenden Jahres starb sein Vater, fünf Söhne in noch zartem Alter hinterlassend; auf dem Todtenbette empfahl er dringend, diesen ältesten und den jüngsten derselben den Wissenschaften zu widmen. Seine Mutter, den Willen des Hingeschiedenen ehrend, sandte ihn im Jahre 1625, im angetretenen zwanzigsten Jahre, auf die Hochschule zu Straßburg, von wo aus er sich im folgenden Jahre nach Leipzig wandte, und dann zu Jena — nachdem er in der Zwischenzeit eine Erziehersstelle auf dem Lande in der Nähe Breslaus bekleidet hatte — im Jahre 1630 die philosophische Magisterwürde empfing. Es erwartete ihn nun ein wechselvolles, unruhiges Leben. Ein halbes Jahr lang half er sich fort als Corrector in der Rdtzelschen Druckerei zu Frankfurt am Mayn; dann nahm er die Stelle eines Hauslehrers an bei den Kindern eines Herrn von Eschwege zu Rosßdorf; im Herbst 1632 trug man ihm das Amt eines Schulinspectors an in seiner Vaterstadt Schleusingen, dem er jedoch nicht viel länger als ein Jahr vorstand. Denn eben



damahls drangen die siegreichen schwedischen Waffen in Deutschland vor, in den Stiftern Würzburg und Fulda erhoben sich die Anhänger der neuen Lehre, das Bedürfniß evangelischer Geistlicher wurde fühlbar, und so wurde unserem Frank am 22. August 1634 nach seinem Wunsche die Pfarre zu Leuchtersbach, im Stifte Fulda, übertragen. Aber die Nördlinger Schlacht zerstörte wiederum diese geringen Anfänge: die neuangestellten Pfarrer wurden vertrieben, der vorige Stand zurückgeführt, auch Frank sahe sich genöthigt, selbst unter Gefahr des Lebens, von seiner Pfarre zu weichen, und irrte nun eine Weile heimatlos umher, unter schweren Kriegsbedrängnissen, von Hunger und Mangel, selbst pestartiger Seuche verfolgt, theils in Rosdorf verweilend, theils zu Urspringen vor der Rhön, bis im Jahre 1636 Conrad von der Thann auf Römershag ihm die Pfarre zu Geroda und Plag in Franken übertrug. Auch hier erreichten ihn die Verwüstungen des Krieges; während der 17 Jahre seiner dortigen Amtsführung hatte er siebenmahl Plünderungen zu erleiden, die ihn seiner Habe beraubten. Endlich berief ihn 1653 der Rath der Reichsstadt Schweinfurth zum Pfarrer in Zell und Weipoldshausen, und zuletzt, nach sieben Jahren, um 1660, an das Diaconat der Hauptkirche in der Stadt selbst. Am 12. April 1668, dem Sonntage Jubilate, schied er aus dem Leben, im angetretenen 63sten Jahre. Er vereinigte in sich die Gaben des Dichters, Sängers und Sehers, und war auch in dem Gebrauche mehrer Instrumente wohlverfahren, worin er auf der Schulanstalt seiner Vaterstadt durch den ausgezeichneten Gottesgelehrten Gottlieb Großgebauer unterwiesen worden seyn soll. Unter den Büchern der Schrift trug er zu dem Psalter eine besondere Vorliebe. Er selber (wie Bezel berichtet, dem wir den größesten Theil dieser Nachrichten verdanken) soll in der Vorrede zu seinem Seelengärtlein über den dritten Psalm erzählen, daß er am 4ten Juni 1634, in dem Jahre, wo ihm die nur kurze Zeit bekleidete Pfarre zu Leuchtersbach übertragen wurde, ein Gelübde gethan habe, mindestens zwei Psalmen am Abend und Morgen jeden Tages zu beten, weshalb er auch den Psalter jederzeit bei sich getragen, und in allem Unglücke sich daran getröstet habe. Die mir von ihm bekannt gewordenen Werke legen ein Zeugniß ab von dieser seiner steten Beschäftigung mit den Psalmen, und seiner warmen Liebe für dieselben. Sie gehen alle nicht über das Jahr 1653 hinauf, wie er denn in seinem früheren unsteten, drangsalvollen Leben wohl reichliche Gelegenheit zu äußerer und innerer Erfahrung fand, zu Erleben der Schrift, nicht aber zu ruhiger Beschäftigung mit derselben, und zu Aufzeichnung des Erfahrenen. In welche Zeit das eben erwähnte Seelengärtlein über den 3ten Psalm gehört, vermag ich nicht anzugeben, denn ich habe es nicht selber gesehen. Im Jahre 1653 trat er auf mit einem Werke ähnlicher Art, dessen vollständige Aufschrift, die wir nun folgen lassen, über Geist und Sinn, aus welchen es hervorging, uns die sicherste Kunde giebt. Es erschien in der fürstlichen Druckerey zu Coburg, durch Johann Eyrich gedruckt, und Frank nennt es: „Rosarium animae, das ist: Neues Davidisches Rosengärtlein einer andächtigen, gottliebenden Seel. Aus dem Paradies-Rosengarten des andern Psalms in zwölf unterschiedlichen Rosen-Beet- und Laublein angelegt, und mit kurzen Aphorismis und Lehr-Sprüchlein als mit schönen wohlriechenden Abkömmlingen angefüllt, auch mit anmuthigen Gesänglein, und herzlichen Seufzerlein gezieret. Allen frommen Gottseeligen Christen-Heizen in diesen letzten greulichen Zeiten zum Trost und Übung der Gottseeligkeit, auch Aufmunterung zur Freud' am Herren durch göttlich Gebeihen verfertigt und an Tag gegeben 1c.“ Die Benennung dieses Werkes gründet sich auf den Beginn des 2ten Hauptstückes im Hohen Liede, wo es in der Vulgata heißt: Ego flos campi & lilium convallium &c., nach Luther: „Ich bin eine Blume zu Saaron und eine Rose im Thal. Wie eine Rose unter den Dornen, so

ist meine Freundin unter den Töchtern.“ Diese Worte bringt Sebastian Frank in seinem Vorworte mannichfach in Anwendung auf das Verhältniß des Herrn und seiner Kirche: die Rose ist ihm beider edelstes Sinnbild, und er weiß aus der Schrift, aus anderen Büchern, aus Sprüchwörtern, reichliche Zeugnisse beizubringen für ihre Schönheit und Würdigkeit. Der Rosen nun, die er, in zwölf Beete geordnet, in der gleichen Zahl der einzelnen Verse des zweiten Psalms sinnreich wiederfindet, sind zwei und dreißig verschiedene Arten, die er innerhalb jener Beete ungleich vertheilt. So bieten ihm der 3te und 4te Vers nur Beete von einer einzigen Rosenart, — er nennt Klapper-Rosen, und Siegmars-Rosen oder Siegmarskraut auf dem einen und dem andern, — auf dem 12ten dagegen pflückt er deren sieben: — Marien-Magdalenen-Blümlein oder Röslein; Mergel-Röslein; Wetter-Röslein; Esch-Röslein; Winter-Rosen; Zeit-Rosen; Zucker-Rosen. Bei diesen seinen Beeten verweilt er, im frommen Spiele, durch achtundzwanzig Betrachtungen, denen jederzeit ein ganzer Vers des zweiten Psalms, oder ein Theil desselben vorangeht, die sodann mit einem (Gebet) Seufzerlein enden, und denen ein Lied sich anschließt. Von den drei Liedern Sebastians, die Beigel (I. S. 293) als in das Coburgische Gesangbuch von 1655 aufgenommen nennt, findet sich hier nur ein einziges

Warum schlägt den Tyrannen  
doch alles so zum Glück 1c. \*)

mit einer eigenen Melodie über einem bezifferten Basse, die ohne Zweifel dem Dichter angehört, wie wohl alle zu diesen acht und zwanzig Liedern, sofern diese nicht auf bekannte Singweisen gerichtet sind. Nachdem Sebastian in solcher Art seinen Rosengarten durchwandelt hat, endet er seinen Gang mit einem Gebet zu Gott dem Sohne aus dem zweiten Psalme, und christlichen Schlußreimlein und Herzensseufzerlein zu Christo, denen er auch eine kurze Auslegung und Erklärung des zweiten Psalms durch D. Martin Luther anschließt. Ein „christliches Trostlieblein“ (in zwölf Versen) über die Beschlusß-Wort des anderen Psalms: „Wohl allen, die auf ihn trauen 1c.“ von Peter Frank, Pfarrer zu Gleussen und Herreth, Sebastians Bruder, folgt dieser Auslegung, und den Beschlusß machen: „Etliche Compositiones (Lieder) gottseeliger Männer des (über den) zweiten Psalm(s); Von Andreas Knöppen: „Hilf Gott, wie geht das immer zu“; von J. Herrmann Schein: „Worum toben die Heiden doch“; von Ambrosius Lobwasser: „Worauf ist doch der Heiden Thun gestellt“; Petri Franci Silusiani (Peter Franks von Schleusingen): „Wie mögen die Heiden so grimmiglich toben“; Martin Opitzens: „Was sichtet doch die Schaar der Heiden an“, und endlich Andreas Heinrich Buchholzens: „Wie geht es immer zu, daß so die Heiden toben“; Lieder, die sämmtlich ohne Melodien mitgetheilt werden.

An diesem Rosengarten ließ Sebastian sich indeß zu Erklärung und Verherrlichung des zweiten Psalms noch nicht genügen. Im folgenden Jahre (1654) ließ er an eben dem Orte, wo er jenen herausgegeben hatte, ein „Lutherisches Blumengärtlein“ erscheinen; „das ist (fährt der Titel fort) Lehr-, Trost- und Geistreiche Erklärung des Anderen Psalms. Aus den Schriften des theuren Mannes Gottes, Herrn D. Martini Lutheri, heiliger und seeliger Gedächtniß. Allen frommen, Gott- und Psalm-Liebenden Christen in diesen letzten gefährlichen Zeiten zur Lehr, Trost, Ermahnung und Warnung, als geistliche, Herz und Seel erfreuende Kraftblümlein abgebrochen, und mit Fleiß zu Hauf gesam-

\*) S. Beispiel Nr. 172.

melt 1c.“ Diesen Auslegungen folgen dann „etliche Carmina, sammt einem vierstimmigen Gesange über den zweiten Psalm“, dessen Text, seiner Überschrift zufolge, von Sebastian's Bruder, Michael, herrührt, Melodie und Tonsatz aber wohl nicht von ihm, sondern — wenn wir anders die an seinem Schlusse beigefügten Buchstaben W. C. B richtig deuten — von Wolfgang Carl Briegel, den wir zuvor ausführlich besprochen haben.

Von dem, wahrscheinlich umfangreichsten Psalmwerke Sebastian's Frank's, das, wenn es anders vollendet worden, in sieben Theilen erschienen seyn muß, da es sich über die sogenannten sieben Bußpsalmen erstreckt, und, nach dem fünften derselben zu schließen, im Ganzen etwa 200 Lieder enthalten haben wird, kenne ich eben nur diesen fünften Theil. Er ist überschrieben: „Neueröfneten Beicht-, Bet-, Buß- und Thränen-Kammerleins fünfter Theil, darin ein bußfertiger Christen-Mensch täglich in gottseeliger Andacht sein Bußgespräch mit Gott hält, anfänglich vor 142 Jahren aus den Materien des CII. (102ten) Psalms aufgeführt von dem theuren Gottesmanne, Herrn D. Martin Luther, hochseeliger Gedächtniß, anjeko aber in diesen letzten Zeiten, zu Erweckung unverfälschter Herzens-Buße in etwas erweitert, und mit andächtigen Gebet- und Seufzerlein, wie auch anmuthigen Bußgesängelein gezieret, und auß neue eröffnet 1c.“ Dieser 5te Theil erschien, in der fürstlichen Druckerey zu Coburg von Johann Conrad Münch gedruckt, im Jahre 1659, vier Jahre nach dem lutherischen Blumengärtlein, und wohl eben so lange nach dem, mit diesem wahrscheinlich in einem Jahre herausgegebenen Seelengärtlein über den dritten Psalm; sind nun die ihm vorangegangenen vier in den Jahren 1655 bis 1658 herausgekommen, so hat Sebastian sich nicht daran genügen lassen, seinem Gelübde zufolge, jeden Tag, Abends und Morgens, einen Psalm zu beten, sondern auch in jedem Jahre einen solchen zu erläutern, ihn mit Gebeten und Liedern zu erwägen und zu schmücken. Der Erklärung des 102ten Psalms, des fünften der s. g. Bußpsalme: „Herr höre mein Gebet, und laß mein Schreyen für dich kommen, verbirg dein Antlitz nicht vor mir, in der Noth neige deine Ohren zu mir 1c.“ folgen dann „Buß-Cellen der Kinder Gottes“, vier und dreißig an der Zahl, die, auf die vorangegangenen Theile zurückweisend, mit der 99sten „am Sonntage funfzehender Wochen“ beginnen. Ihnen ist jedesmahl ein Vers des besprochenen Psalmes vorangestellt, bezügliche Stellen aus Luther schließen sich diesen an, ihnen „Gebete und Herzensseufzer“, endlich ein Lied. Dieser Lieder sind demnach ebenfalls 34, doch hat keines von ihnen eine eigene Singweise, sie sind alle auf gebräuchliche Kirchenmelodien verwiesen. Nur eines dieser Lieder finde ich in Königs harmonischem Liederstücke in Bezug genommen: „Gott, der du bleibest wie du bist“, doch ohne daß ihm eine eigene Melodie zugetheilt wäre; von den übrigen 33 keines, eben so wenig wie eines der 28 Lieder des Rosengärtleins. Aus Sebastian Frank's letzten Lebensjahren besitzen wir endlich noch ein ähnliches Werk, als die beschriebenen, das sich über den ersten Psalm verbreitet. Er nennt es „Davidischer Herzwedder zur wahren Gottseeligkeit; das ist: Geistreiche Erklärung des ersten Psalmes, aus den Schriften des seligen Mannes Gottes H. D. Martini Luthers christmilder Gedächtniß mit Fleiß zusammengetragen, und zu nützlichem Gebrauche in diesen letzten bösen Zeiten in zwölf Sing- und Betstunden abgetheilt 1c.“ Es erschien, gleich den zuvorgenannten, in der fürstlichen Officin zu Coburg durch Johann Conrad Münch gedruckt, um 1666, zwei Jahre vor Sebastian's Hinscheiden. Melodien enthält es nicht, doch ist ihm ein Büchlein beigegeben, des Titels: „Ein seeliger Mensch, nach Anleitung des Ersten Psalmes in Poetischen Reymen und Musikalischen Melodien, zum Spiegel wah-



rer, ungefärbter Gottseligkeit vorgestellt von denen Franken Gebrüdern 1c. Anno MDCLXVI. Sebastian eröffnet diese Reihe von Liedern und Melodien mit einem 4stimmigen Sage über sein Lied:

Wohl dem Menschen, der nicht wandelt  
in der Gottlosen Rath,

daß in Königs Liederschätze zwar in Bezug genommen wird, doch ohne Aufnahme seiner Melodie. Ihm folgt sein jüngster Bruder, Peter Frank, mit einem gleichfalls 4stimmigen Sage über sein Lied:

Wie wohl wird dem geschehen,  
der nie begehrt zu gehen  
in der Gottlosen Rath 1c.

Nach Beiden tritt Michael Frank auf, mit einem dreistimmigen Sage für 2 Tenore und eine Bassstimme, über sein Lied:

O selig ist der Mann,  
der die Bahn  
der Gottlosen fliehen kann.

Den Liedern der drei Brüder schließen sich dann ähnliche Psalmlieder an, von Martin Opitz, Daniel Zimmermann, Joh. Hermann Schein, Melchior Frey, mit Melodien und Consäzen der beiden letzten. Keines dieser Lieder habe ich, als ein kirchlich gewordenes, in Königs Liederschätze in Bezug genommen gefunden. Von Sebastian Franks Liedern, wie sie Regel nach dem Coburger Gesangbuche von 1655 bezeichnet, finde ich in Freilingshausens Gesangbuche (Th. II. 503; 1741, Nr. 1080) überall nur ein einziges:

Hier ist mein Herz, Herr, nimm es hin,  
Dir hab' ich es ergeben,

doch ohne eigene Melodie, und auf die des Liedes: „Was mein Gott will, das gescheh allzeit“ verwiesen. Seine Quelle vermag ich nicht anzugeben, in den von mir beschriebenen Werken des Dichters habe ich es nicht gefunden, doch kann es leicht aus den mir unbekannt gebliebenen, dem Seelengärtlein, und den ersten vier und zwei letzten Theilen des Werkes über die Bußpsalmen stammen.

Sebastian Frank hat weder durch seine Lieder, noch deren Weisen zu Mehrung des evangelischen Kirchengesanges gewirkt. Wenn wir auch zugestehen, daß seine Lieder Früchte einer lebendigen Erfahrung sind, so erscheinen sie doch nicht als Hervorbringungen eines wahren Dichtergeistes. Schon das lange Verweilen bei derselben Aufgabe, das absichtliche, vollständige Ausbeuten derselben würde ihnen entgegen seyn, wären sie auch nicht Erzeugnisse eines durch einen siechen Körper gedrückten Geistes, der mit beschränkter Vorliebe an gewissen Vorstellungen und Bildern festhält, und nicht als Vertreter, als Wortführer eines kräftig eigenthümlichen Gemeingefühles gelten kann. Man kann ihn in seiner Besonderheit lieb gewinnen, ja sich an ihm erbauen, wenn man es auch durch ihn nicht vermag. Darum erscheint er auch so spärlich in nur wenigen Gesangbüchern. Von ausgezeichneten Gaben in der Tonkunst legen seine uns erhaltenen Melodien kein Zeugniß ab; doch ist es auffallend, daß sie, obgleich in die zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts hineinreichend, doch eher Nachklänge des vorangegangenen, 16ten zeigen, als daß sie die Farbe ihrer Zeit trügen. So erscheint rhythmischer Wechsel in der Melodie und deren Consäze zu seinem Liede über den ersten Psalm; ein halber Schluß nach C, mit dem das Ganze endet, während, neben dieser Tonart, der Satz zumeist in der ihrer Unter-

quinte F verweilt, auf welche auch die Vorzeichnung eines b neben dem Schlüssel hinweist, deutet auf die myxolydische Tonart, die nur nicht bestimmt und kräftig ausgeprägt erscheint. Einige grobe Fehler gegen die Reinheit des Sages wollen wir nicht dem Tonsetzer, sondern vielmehr dem Schriftsetzer seines Werkes beimessen. Sie liegen zu offen am Tage, und sind mit leichter Mühe zu tilgen, als daß wir ihn solcher Verstöße schuldig halten könnten.

Beliebter als Sebastian in seinen geistlichen Liebern war sein jüngerer Bruder, **Michael Frank**. Er war zu Schleusingen am 16ten März 1609 geboren, und legte auf der Lehranstalt dieser seiner Vaterstadt den ersten Grund zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung; mit so vielem Erfolge, daß der dortige Conrector, Matthäus Gottwalt, ihm das Zeugniß gab, er besitze einen göttlichen Geist (ingenium divinum). Allein sein Vater starb, als er kaum das 13te Jahr zurückgelegt hatte (am 1sten Juni 1622); nach dessen Willen sollten sein ältester Sohn, Sebastian, und sein jüngster, Peter, vor den andern sich den Wissenschaften widmen; es gebrach an den Mitteln, auch für Michael die gleiche Laufbahn zu eröffnen, er mußte daher ein Handwerk wählen. Er entschied sich für das Bäckergerwerbe, wurde am 14. Oktober 1625, im 17ten Jahre, für zwei Jahre bei dem Bäckermeister Melchior Pfeiffer zu Coburg aufgedungen, und nach Verlauf dieser Zeit, am 9ten December 1627, losgesprochen. Nun wäre er gern gewandert, aber die Kriegsläufe verhinderten ihn daran, er hätte fürchten müssen, unterwegs festgenommen, und wider Willen zum Kriegsdienste geworben zu werden. Er beschloß demnach, sich häuslich niederzulassen, trat am 21. Juli 1628, ein noch nicht Zwanzigjähriger, mit Barbara Holzhäuserin aus Heldburg in die Ehe, erwarb am 23sten Oktober desselben Jahres die Meisterwürde, und betrieb bis zum Jahre 1640, zwölf Jahre lang, sein Gewerbe, doch ohne sonderlichen Erfolg. Nächtliche Diebstähle, und Plünderung durch rohes Kriegsvolk richteten ihn zu Grunde; er sah sich endlich zur Auswanderung mit Weib und Kind genöthigt, und wurde von dem Bäckermeister Nicolaus Ruhr auf der Webergasse zu Coburg liebevoll aufgenommen, und unterstützt, wofür, wie wir voraussetzen, er demselben bei dem Betriebe seines Gewerbes behülflich war. Dieses Verhältniß dauerte vier Jahre, während welcher er die Wissenschaften nicht vernachlässigte und an der Dicht- und Tonkunst, beide selbst ausübend, sich fortwährend erquickte. Dabei vertraute er Gott, und stützte auf ihn seine Hoffnung, daß ihm, sei es früher oder später, einmahl vergönnt seyn werde, dem Berufe sich hinzugeben, den er als seinen wahren erkannte. So soll er einst, in schwermüthige Gedanken versenkt, während jener traurigen Jahre seiner Berufslosigkeit, den Psalter ergriffen haben, mit den Worten: Nun, Gott wird mir ja einen Spruch lassen zukommen, daraus ich könne Trost schöpfen! und nun ihn aufschlagend, auf die Anfangsworte des 57sten Psalms sein Auge gerichtet haben, wo es heißt: „Gott auf dich trauet meine Seele, und unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht, bis das Unglück vorüber gehe“ und dadurch wunderbar getröstet und gestärkt worden seyn, auch jenen Spruch im Voraus als Text für seine Leichenrede bestimmt haben. Seine Hoffnung täuschte ihn nicht; am 18ten März des Jahres 1644 wurde er zum Schulcollegen und ordentlichen Lehrer der beiden untern Klassen der Schule zu Coburg ernannt. Mit voller Liebe wendete er nun seine Thätigkeit diesem neuen Berufe zu, seine Freude an der Ton- und Dichtkunst blühte gedeihlich dabei auf, er trat mit Männern, wie Dach, Moscherosch, Neumark u. in nähere Verhältnisse, knüpfte einen poetischen Briefwechsel mit ihnen an, und erlebte im Jahre 1659 die Freude, daß Johann Rist, als Kaiserlicher Hofpfalzgraf, ihm aus eigener Bewegung die Dichterkrone reichete, und

ihn, unter dem Namen Staurophilos, (Freund des Kreuzes) in den Elbschwänen-Orden aufnahm. Mit welcher Bescheidenheit der schlichte, einfache Mann diese ihm widerfahrne Auszeichnung annahm, zeigen die Worte, die er mit Bezug darauf in seine große Wittenberger Bibel einschrieb, und die uns von Beigel mitgetheilt sind (I. 279): „Gott gebe, daß ich diese unverhoffte hohe und große Ehre zu seiner, des Allerhöchsten, Ehren einig und allein annehme und gebrauche, seinen großen Namen lobe, rühme und preise, seine Wunder ausbreite, bis ich meinen Lauf vollendet habe, und im Himmel ihm mit allen Engeln und Auserwählten ewiglich lobsinge! Dieses wolle Gott aus Gnaden an mir erfüllen, und seinen werthen heiligen Geist dazu verleihen, um Jesu Christi meines treuen Herren und Heilandes willen, Amen!“ Nur acht Jahre lang trug Michael die ihm zu Theil gewordene Dichterkrone. Wenige Monate vor seinem Hinscheiden, das am 24. September 1667 erfolgte, träumte ihn, er sei in Coburg vollkommen zur Heimkehr nach Schleusingen, seiner Vaterstadt, gerüstet, und er deutete sich diesen Traum dahin, daß ihn der Herr auffordere, sich zum Heimgange in das himmlische Vaterland anzuschicken. In diesem Sinne schrieb er (am 20. Juli) seinem jüngeren Bruder, Peter Frank, und fügte hinzu: „Doch will ich meinem lieben Gott still halten; wenn mein Leib so frisch wäre als das Gemüth, Gottlob! so wollte ich heute noch aufstehen. Sein Wille geschehe, der ist allzeit der beste.“ Seine Deutung wurde durch den Erfolg gerechtfertigt, und als nun die Seinigen weinend um sein Sterbelager standen, tröstete er sie mit den Worten: sie möchten sich nur vorstellen, daß er eine Reise antrete, von welcher er zu ihnen zurückkehre, oder auf der sie ihm nachfolgen würden, und so verschied er sanft und heiteren Muthes. Von seinen Werken ist für unseren Zweck sein um 1657 zu Coburg erschienenes „Geistliches Harfenspiel“ uns das wichtigste: dreißig vierstimmige geistliche Arien, von einem Generalbasse begleitet, deren Lieder und Melodien von ihm herrührten. Leider habe ich die eigene Anschauung dieses Werkes nicht erlangen können, es fehlt in den bedeutendsten Sammlungen älterer Tonwerke. Beigel (I. 282) nennt elf Lieder, angeblich darin enthalten, von denen neun in Königs harmonischem Liederschatze in Bezug genommen werden, allein nur vier mit eigenen Melodien erscheinen:

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ic.

Freud' über alle Freude ic.

Kein Stündlein geht dahin ic.

Welt gute Nacht mit deiner Pracht ic.

Von diesen vierten finden wir das dritte: „Kein Stündlein geht dahin“ mit gleicher Singweise in Freilingshausens Gesangbuche (II. 1714, Nr. 660; 1741, Nr. 1390) und dürfen daher mit einiger Wahrscheinlichkeit voraussetzen, daß jene Melodie die von dem Dichter für sein Lied erfundene seyn werde. Außer diesem Liede begegnen wir noch zweien in eben jenem Gesangbuche: „Sei Gott getreu, halt seinen Bund“\*), dort, wie bei König, ohne eigene Melodie, und auf die des Liedes: „Was mein Gott will, das gescheh allzeit“ verwiesen; und endlich einem, bei Beigel nicht genannten: „Was mich auf dieser Welt betrübt ic.“ (I. 1704, Nr. 335; 1741, Nr. 828), zu welchem König vier Melodien giebt, deren keine aber der Freilingshausenschen auch nur ähnlich ist. Mit Bestimmtheit läßt sich deshalb nicht sagen, welche von diesen fünfen dem Dichter angehöre; doch ist zu vermuthen, daß

\*) (I. 1704, Nr. 735; 1741, Nr. 1066.)

sie unter den von König mitgetheilten sich finden werde, da die Freilingshausens das Gepräge der neuen Singweisen trägt, die um die Zeit des Erscheinens seines Gesangbuches für dasselbe erfunden wurden. Zu entscheiden ist darüber nicht; denn außer der Melodie des Liedes: „Kein Stündlein geht dahin“, die doch nur aus Wahrscheinlichkeitsgründen dem Dichter beizumessen ist, liegen mir nicht mehr als noch drei andere vor. Zuerst die zu seinem Liede über den ersten Psalm: „Wie wohl ist dem geschehen“; sodann deren zwei für „Zwei neue christliche Lieder auf den ersten und zweiten Sonntag des Advents gerichtet“, und von Michael Frank (um 1653) „seinem freundlich vielgeliebten Bruder und werthgeehrten Gebattern, Herrn M. Sebastian Franken u. gewidmet,“ und diese vier begründen allein noch kein sicheres Urtheil.

Der jüngste der drei Brüder, Peter Frank, war am 27. September 1616 zu Schleusingen geboren, bezog im zwanzigsten Jahre, 1630, die Hochschule zu Jena, wurde 7 Jahre später, um 1643, Erzieher der jungen Herrn von Schaumburg, und trat dann in das Predigtamt; zuerst als Pastor zu Thungen in Franken, dann zu Rossfeld, als Diaconus zu Rodach, und endlich als Pfarrer zu Gleussen und Herreth im Coburgischen, welche Stelle er bis an sein Lebensende bekleidet zu haben scheint, dessen Zeitpunkt wir nicht angegeben finden. Da seine uns erhaltenen geistlichen Werke bis zum Jahre 1669 reichen, ohne daß eines als nach seinem Tode erschienen bezeichnet wäre, so können wir schließen, daß er seine beiden älteren Brüder überlebt habe. Wegel nennt fünf seiner Lieder, als zunächst im Coburger Gesangbuche (1655) erscheinend; wenn er aber dabei der eben bemerkten Jahrzahl die frühere, 1621, voranstellt — wohl mit Bezug auf eine ältere Ausgabe dieses Gesangbuches — so ist er offenbar im Irrthum, da Peter Frank um 1616 geboren war, und kaum voraussetzen ist, er werde im fünften Jahre schon Liederdichter gewesen seyn. Von diesen Liedern finden wir in Königs Liederschatze nur zwei in Bezug genommen:

Christus, Christus, Christus ist, dem ich mich ergeben,

und:

In Christo will ich sterben,

aber nur das erste erscheint mit einer eigenen Melodie. Peter Frank soll es, nach Wegel, auf die letzten Abschiedsworte des Pfarrers zu Heyroth und Buchenroth im Coburgischen, Johann Schultheiß, gedichtet, und für dessen Beichbestattung, am 4ten Januar 1657, unter der Aufschrift: „Christ-Ritterlicher Todeskampf“ mit einer 4stimmig gesetzten Melodie haben drucken lassen; woraus denn zugleich folgt, daß es nicht 1655, sondern erst 1660, in einer noch späteren Ausgabe des Coburger Gesangbuches, kann erschienen seyn. Wir dürfen vermuthen, daß die von König mitgetheilte Melodie dieses Liedes die von dem Dichter dazu gesungene seyn werde; ihr muthiger, frischer Fortschritt, dem Titel entsprechend, den dieser für sein Lied bei dessen erstem Erscheinen gewählt, scheint darauf zu deuten, doch geht sie freilich etwas hinaus über das Gepräge einer geistlichen Singweise. \*) Ein anderes, von



Wegel nicht genanntes Lied Peter Frank's finden wir in Freilingshausens Gesangbuche: „Auf Zion, auf, auf Tochter säume nicht 2c.“; in ihrer ersten Ausgabe von Jahre 1704 wird diese geistliche Lieder Sammlung mit ihm eröffnet, in der späteren, ihre beiden Theile vereinigenden vom Jahre 1741, nimmt es die dritte Stelle ein. Auch Königs harmonischer Lieder schatz stellt zwei Melodien dieses Liedes an die Spitze aller übrigen, und die zweite von diesen stimmt der von Freilingshausen mitgetheilten überein, daher sie wohl die von Peter Frank dazu erfundene seyn mag.

Wir verweilen, so viel es möglich ist an die Zeit des Erscheinens der Werke uns haltend, von denen wir berichten, nunmehr im Norden Deutschlands. Hier begegnet uns zunächst als Liederdichter Ernst Christoph Homburg, Gerichtsschreiber zu Naumburg; die Sängergabe war ihm nicht verliehen, gleich vielen von denen, die wir uns zuletzt vorübergeführt haben. Er war im Jahre 1605 zu Mühlä geboren, einem Dorfe unweit Eisenach, und wir wissen von seinen Lebensumständen kaum etwas mehr, als daß er um das Jahr 1648 unter dem Namen des Reuschen in die fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen wurde, und trotz vielen häuslichen Leidens, namentlich einer schweren Hauptkrankheit, doch ein Alter von 76 Jahren erreichte; er starb am 2ten Juni 1681. Wegel nennt 95 seiner Lieder als in mehrere Gesangbücher übergegangen; er hat im Ganzen deren 150 gedichtet, und sie in zwei Theilen herausgegeben, unter dem einfachen Titel: „Geistliche Lieder.“ Der erste erschien im Jahre 1659 zu Jena, „gedruckt bei Georg Sengewald, auf Unkosten Martini Müllers, Buchhändlers in Naumburg“, und „mit zweistimmigen Melodien gezieret von Wernero Fabricio, jetziger Zeit Musik-Directoren der Pauliner Kirche zu Leipzig.“ Die Widmung richtet sich nicht an einen irdischen Gönner, sie lautet: „Seinem allein getreuen Seelenbräutigam, Erbsen und Heilande Jesu Christo, übereignet dieses aus Christschuldigster Herzensdanbarkeit vor bisher verliehene Geduld in seinem Hauskreuze der Dichter“, und dieser läßt dann sein Vorwort folgen. Er beginnt damit: Einige würden wohl fragen, was Saul unter den Propheten mache, der Weltmann unter den geistlichen Dichtern? Andre würden sagen — an den 54jährigen Dichter denkend — man folge dem Weltgebrauche, die Blüthe, und der Jugend bestes Theil opfere man der Welt, die Hefen dagegen Gott und dem Himmel. Aber ein jeder Christ sei schuldig, seinen Schöpfer zu preisen, ihm für alle empfangenen Wohlthaten zu danken; er, der Dichter, sei namentlich durch sein, Jedem bewußtes, angstvolles, schweres Hauskreuz dazu bewogen worden, denn in diesem habe er an Gottes Worte sich am besten trösten, stärken, und aufrichten können. Kreuz lehre Gottseligkeit üben, Ansehung auf das Wort merken. Der Christ ohne Kreuz sei ein Schüler ohne Buch, eine Braut ohne Kranz. Der himmlische Vater lehre, wenn er beschwere, entdecke viel göttliche Geheimnisse, wenn er unser Fleisch züchtige, mache fröhlich, wenn er betrübe, lebendig, wenn er tödte. — Er, der Dichter, habe seine Lieder nicht der irdischen, lüsternden Welt zu seinem Ruhme geschrieben, Gottes Wort nicht hochtrabend oder prächtig abgehandelt, sondern seine Gemüthsneigung und Herzensgedanken deutlich und einfältig an den Tag gegeben, alle tiefgesuchte, ungeistliche Worte und Redensarten geflohen und gemieden. Auch sei er Anfangs nicht Willens gewesen, seine Lieder in den Druck, und sie so vielen wankelsinnigen Köpfen in die Mäuler zu geben, sondern sie für sich zu behalten, sich seines Kreuzes dadurch zu erinnern, seinen Glauben und Zuversicht je mehr und mehr zu gründen, Gottes Allmacht in seiner stillen Kammer mit frohem Herzen und Munde zu danken. Andere, denen er, Pflicht und Autorität wegen, nicht füglich etwas habe versagen können, hätten ihn veranlaßt, sie öffentlich zu

machen. Da nun durch anmuthige, auf die Worte eingerichtete Melodien dergleichen Lieder gleichsam „angeselet“ und lebhaft gemacht wurden, habe er seinen Freund Werner Fabricius angegangen, ihm mit solchen Melodien zu willfahren. Finde der Leser darin Etwas, das ihm beliebe, so werde der Dichter sich dessen billig freuen, sonst getrübe er sich seines guten Zweckes und Absehens; habe er doch nicht der spitzfindigen, splitterrichtenden Welt geschrieben, sondern seinem getreuen Gott und Erlöser im Himmel zu Ehren und Wohlgefallen.

Über den Sänger der Melodien zu diesem ersten Theile der geistlichen Lieder Homburgs, **Werner Fabricius**, den Vater des gelehrten D. Johann Albert Fabricius, finden wir nur dürftige Nachrichten. Er war\*) zu Igehoe im Holsteinischen am 10ten April 1633 geboren, und schied aus dem Leben in Leipzig am 9ten Januar 1679, in nicht völlig vollendetem 46sten Jahre, als Musikdirector an der Pauliner- und Organist an der Thomaskirche daselbst, mit welchem Amte er auch das gleiche an der dortigen Nicolaikirche verbunden haben soll. Wenn er zugleich Kaiserlicher öffentlicher Notar genannt wird, ohne weitere Erklärung, so bleibt freilich zu fragen, ob er dieses Amt neben dem erwähnten kirchlichen verwaltet, ob er es in einer früheren Zeit bekleidet habe, ob es endlich ein bloßes Ehrenamt gewesen sei. Sechs seiner Werke werden von Gerber und Walter uns genannt. Das erste, 1656 zu Leipzig erschienen, ist nicht geistlichen Inhalts; es führt den Titel: *Deliciae harmonicae*, „Musikalische Gemüthsergözung in Paduanen, Mämanden, Couranten, Balletten, Sarabanden u. zu 5 Stimmen für Violon und andere Instrumente mit dem Generalbaß.“ Das zweite ist das uns vorliegende, die Melodien zu dem ersten Theile von Homburgs Geistlichen Liedern. Das dritte ist überschrieben: Geistliche Arien, Dialogen, Concerten, so zur Heiligung hoher Festtage mit vier bis acht Vocallstimmen mit allerhand Instrumenten können gebraucht werden. Auf dem Titel dieses Werkes nennt sich Fabricius N(otarius) P(ublicus) C(aesareus), Academiae & ad D. Nicolai Lipsiensium Musicus, Kaiserlicher öffentlicher Notar, und Tonkünstler bei der Hochschule und der Nicolaikirche zu Leipzig, ohne des Directorats, und der Organistenstelle an der Thomaskirche zu erwähnen, die ihm daher wohl später erst übertragen seyn werden. Er hat dieses Werk durch eine Aufschrift vom ersten Januar 1662 Christian Ludwig, Herzoge zu Braunschweig-Lüneburg gewidmet. Über ein viertes schreibt Walter: „Anno 1671 den 28ten September, als dem Namenstage seines liebwerthen Freundes, Herrn Wengel Buhlen, hat er eine 4stimmige Motette: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist, durch den Druck bekannt gemacht.“ Das fünfte und sechste, eine Anweisung zum Generalbaß, 1675, und eine, angeblich erst 1756 herausgekommene Anleitung zur Prüfung eines Orgelwerkes, — die aber wohl, sofern nicht eine Zahlenumstellung (für 1657) stattgefunden hat, einen Andern gleichen Namens zum Urheber haben wird — bedürfen hier nur einer flüchtigen Erwähnung. Wir verweilen dagegen einen Augenblick bei dem dritten, den geistlichen Arien, Dialogen und Concerten des Werner Fabricius. Es enthält nur sechs Tonsätze, je zwei für das Weihnachts-, das Ofter-, und das Pfingstfest. Für jedes dieser Feste hat der Meister eine besondere Form gewählt. Die der Arie für die beiden Weihnachtslieder, die des Gesprächs (Dialogus) für die Ofter-, des Concerts für die Pfingstgesänge. Die erste Weihnachts-Arie behandelt ein Lied von zehn Strophen, welche der Meister in zwei Hälften zu je fünf und fünf getheilt hat. Nach einem kurzen Vorspiel

---

\*) Nach Gerber N. L. II. Col. 69.

von 4 Geigen trägt, von der Oberstimme beginnend und stufenweise bis zur Grundstimme herabsteigend, jede der vier Gesangsstimmen eine der 4 ersten Strophen vor, jede auf eine eigene Melodie, Strophe um Strophe bald von 4 Geigeninstrumenten, bald von 3 Posaunen begleitet. Es sind Gläubige, um die Krippe des neugeborenen Erlösers versammelt, deren Betrachtungen diese Strophen uns vorführen, sie richten ihr Auge auf seine ärmliche Umgebung, sein hartes Lager, seine Erniedrigung um der Sünder willen: die fünfte ruft dann aus:

Hinweg, Lust, Pracht, und stolzer Muth  
mich sollt ihr nicht verführen;  
ich sehe ja mein höchstes Gut  
im Kripplein bei den Thieren u.

Bei dieser Strophe vereinigen sich alle vier Stimmen über einer langsam und ernst dahinschreitenden, nach neun Tacten sich stets wiederholenden Grundstimme (Basso costretto)\* zu lebhaften Nachahmungen, bei immer wechselnder Harmonie. Die Form der Arie und des Madrigals (in älterem Sinne) werden so einander gegenübergestellt, doch könnte man diesen 4stimmigen Schlußsatz auch „Concert“ nennen, weil an einigen Orten sein Grundbass zur Vollständigkeit der Harmonie nothwendig wird und diese nicht in den Singstimmen allein bereits beschlossen ist. Allein sie weicht von den gewöhnlichen ausfüllenden Grundstimmen der Concertgesänge dennoch wesentlich ab, denn sie steht zu den singenden durch ihren ernsten, sich stets wiederholenden, erneuernden Fortschritt in bedeutsamem Gegensatz, der sie als eine wesentliche erscheinen läßt. Zu den fünf letzten Strophen wiederholt sich in ganz gleicher Weise eben dieser Wechsel. Anders stellt sich die Anordnung der 2ten WeihnachtsArie dar; ihrem Inhalte gemäß. Das Lied, das dem Tonsage des Meisters zu Grunde liegt, ist von sieben Strophen. Preist das ihm vorangehende die Demuth, die Selbstentäußerung des Herrn, der uns zum Heile Mensch geworden, so fragt dieses zweite: wo des Herrn Geburtsstadt sei, die ja der Feind zerstört und zerrissen habe, wo seine Herberge, seine Schlafstelle, sein Bett, seine Windeln, wo der Ort, da er vor den rauhen Winden des Winters Schirm finden werde? und schließt dann die erste Strophe mit der Aufforderung:

Kehr in meinem Herzen ein  
das laß die Geburtsstadt seyn!

und so, nach dem Inhalte der andern Strophen: deinen Gasthof seyn — einen Stall dir seyn — deine Krippe — lindes Heu — deine Windeln seyn — und endlich:

Drum so komm, mein höchstes Gut  
Her in meines Herzens Blut.

Hienach sind schon durch das Lied zwei Zeilen gegeben, die in gleicher Stellung zu den übrigen siebenmahl wiederkehren, und diese hat der Meister denn auch jedesmahl in 4stimmigem Gesange (dem sich, ohne selbständiges Spiel, 4 Geigeninstrumente und 3 Posaunen anschließen) immer gleich betont. Ein Vorspiel für die Geigeninstrumente beginnt, wie bei der ersten Arie, das Ganze; dann theilen Oberstimmen und Tenor, jene von 3 Posaunen, dieser von 3 Violon begleetet, sich in die 4 ersten



Strophen, und nach Wiederholung des Vorspiels, hinter diesen sodann eben so in die 5te und 6te. Die 7te stellt einen concertirenden Satz für diese beiden Stimmen dar, dem sich alle begleitenden Instrumente gefellen; der durch das Ganze sich schlingende 4stimmige Gesang, die Aufforderung an den Herrn, in das Herz einzukehren, das ihn sehnlich begehre, schließt dasselbe. Wir sehen, der Meister war bestrebt durch die Arienform seinen Kunstgesang der Liedform des Gemeinegesanges näher zu bringen, dadurch für das heitere Fest der Geburt des Herrn ein beide verknüpfendes Band zu finden, dabei aber alle damit vereinbare Mannichfaltigkeit innerer Ausgestaltung zu bewahren, um die, nun allgemein verbreiteten und beliebten italischen Formen nicht aufgeben, sie zu reichem Schmuck der kirchlichen Feier benutzen zu dürfen. Von den Gesprächen, durch welche das ernstere Fest der Auferstehung gefeiert wird, zeigt uns zunächst das erste (Surrexit Christus) die Jünger, die da bekennen, daß der Herr wahrhaft erstanden sei, den Hohenpriestern gegenüber, die vorgeben, daß seine Jünger ihn des Nachts gestohlen, als die Wächter geschlafen hätten; bis endlich der Herr selber erscheint, seinen Frieden verkündend, seine Wundmahle zeigend, zum Glauben ermunternd, und nun der Preis des Auferstandenen, des siegenden Löwen vom Stamme Juda, wiederholt ertönt. In dem 2ten erscheint Magdalena, den Begrabenen vergebens suchend; den Worten die die Schrift als die ihren ausgezeichnet hat, schließen sich die des Hohenliebes an, wo die Geliebte vergebens nach ihrem vermißten Freunde forscht; auch Magdalenen tritt eine täuschende Stimme entgegen, die der Wächter, die ihr entgegnet, daß, während sie geschlafen, die Jünger gekommen seien den Leichnam des Erlösers zu stehlen; aber nun begegnet ihr der Herr, sie bei dem Namen rufend, ihr, mit den Worten, wie sie Johannes berichtet, die Wahrheit seiner Auferstehung verkündend, die am Schlusse von dem vollen Chore gefeiert wird. Über die Concertform der beiden Psalmen: „Veni sancto spiritus, reple tuorum“ etc. (Komm h. Geist erfülle die Herzen) und: „Schaffe in mir Gott ein reines Herz, und gieb mir einen neuen, gewissen Geist“ 1c. — nach Ps. 51. V. 12 — 14 — bedarf es keiner besonderen Bemerkung, da wir ähnliche Gesänge zuvor bereits oft ausführlich besprochen haben. Keiner dieser drei Arten von Sätzen zeigt uns eine wesentlich neue, bis dahin noch nicht vorhanden gewesene Form, aber ein jeder gewährt uns die Überzeugung, daß der Meister die ihm gegebene fortbildend auszugestalten, mit seiner Betonung seinem Dichter sich enge anzuschließen gestrebt habe. Dieses zeigt sich zumahl in der reicheren und bedeutsamern Anwendung der Mißlänge. Die Grundstimme des 4stimmigen Satzes am Schlusse der ersten Weihnachtsarie steigt zunächst bis zur Quinte die ersten vier Stufen der weichen Tonleiter schrittweise auf, um dann, zur Octave des Grundtones sprunghaft sich erhebend, wiederum bis zu deren Unterquarte, durch 2 ganze Töne und einen halben Ton sich herabzusinken. Nun war es schon in früherer Zeit nichts Seltenes, die Unterstimme in der eben beschriebenen Weise zu einem von den übrigen Stimmen gehaltenen Dreiklange um eine Quinte rasch aufsteigen zu sehen, wo denn jene bei erreichtem Ziele zu einem zweiten Dreiklange fortschreiten. \*) Man





vernahm auf diese Weise eigentlich nichts anders als eine Folge zweier Dreiklänge; denn zwischen dem Anfangs- und Schlußtone der Grundstimme lagen nur rasch vorübereilende Verbindungstöne, deren Verhältniß zu den fortklingenden der Oberstimme man nicht deutlich vernahm. Fabricius läßt am Schlusse des erwähnten 4stimmigen Satzes, zu der ersten Hälfte seines wiederkehrenden Grundbasses, den einzelnen Tönen zufolge, einen ganz gleichen Gang hören, aber er verweilt auf jedem Schritte dieser Unterstimme, läßt das durch ihn sich allezeit verändernde harmonische Verhältniß mit Nachdruck vernehmen, und verleiht ihm dadurch Bedeutung, indem zu diesen Fortschreitungen die Worte ertönen:

da doch der Herr der Herrlichkeit  
in dieser harten Winterzeit  
muß Kält' und Armuth schmecken!

Es ist etwas schon Dagewesenes, was er anwendet, allein er bedient sich dessen in neuem Sinne und erscheint auf solche Weise fortbildend. Dadurch gewann er Beifall, nicht allein bei seinen Hörern, sondern auch bei den ersten und berühmtesten Meistern jener Lage. Der damals schon 76 jährige Heinrich Schütz antwortete ihm auf Mittheilung seines Werkes am 7. October 1661 durch zwei lateinische Distichen, in welchen er ihm, „dem durch Tüchtigkeit, Gelehrsamkeit, Sittenreinheit, Ausgezeichneten“ freundlich zuruft: „Du fragst mich, mein Werner, ob deine Arbeit mir gefällt? ich sage: wer möchte verwerfen, was Cynthius selber billigt!“ und ihn dann ermahnt fortzufahren, wie er begonnen, denn so werde er hier und jenseits Ruhm einärnten.

Fabricius erwarb auch durch seine Melodien zu Homburgs Liedern größeren Beifall als andere Zeitgenossen, ja, der berühmte Schütz selber, mit den ihm für die geistlichen Dichtungen gewannen, denen sie sich anschlossen. Fünf dieser Singweisen finden wir in das Nürnberger Gesangbuch von 1690 aufgenommen\*), ohne alle Veränderung; zwei von diesen erscheinen auch in Königs Liederschatz wieder\*\*), und außer ihnen noch sechs andere\*\*\*). Dagegen nimmt König für 22 Lieder Homburgs auf gebräuchliche Kirchenmelodien Bezug, und giebt für noch deren sechs abweichende Melodien, unter andern auch für jene drei, welche vor ihm das Nürnberger Gesangbuch mit Fabricius Melodien aufgenommen hatte. Fünf Lieder Homburgs erscheinen zwar in den beiden Theilen von Freilingshausens Gesangbuche, doch keines davon mit einer Melodie des Fabricius; vier davon überhaupt mit keiner eigenen versehen, ein fünftes „Jesus unser Trost und Leben“ zwar mit einer

\*) 14. Kommst du, kommst du, Licht der Heiden  
233. Laßt uns jauchzen, laßt uns singen,  
276. Komm, werth'er heil'ger Geist  
506. Jesus meiner Seelen Seele  
510. Jesu du, du bist mein Leben zc.

\*\*) Nr. 233. 510. S. Beispiele 173. 174.

\*\*\*) Ach wundergroßer Siegesheld . I. 308.  
Sphrahm was soll ich machen . I. 248.  
Großfürst hoher Cherubinen . I. 408.  
Jesu komm, mein Trost und Lachen I. 232.  
Jesu, Retter in der Noth . . I. 48.  
Jesu meines Lebens Leben zc. . I. 316.

solchen, doch derjenigen, welche König dafür anwendet, und wohl von Freilingshausen entlehnt haben mag.

Die Gründe dieses Annehmens und Verwerfens sind nicht schwer zu finden. Die aufgenommenen bewegen sich nur durch diatonische Verhältnisse fort, meist schrittweise, und nehmen keinen großen Stimmenumfang in Anspruch; sie gehen nicht über die Kräfte gewöhnlicher Sänger hinaus. Freilich wären diese Vorzüge bloß negative, aus denen nur Gründe hätten erwachsen können, sie nicht zu verwerfen; der Beifall den sie gefunden beruht daneben auf einer gewissen Frische und Beweglichkeit, ohne daß dabei etwa der harten Tonart vor der weichen der Vorzug gegeben wäre, denn von den aufgenommenen gehören eben so viele der einen an, als der andern. Die nicht beibehaltenen, abgesehen von denen, deren Lieder nach gebräuchlichen Weisen gesungen werden konnten, schreiten entweder mehr in Sprüngen fort, oder sie setzen eine künstlichere Harmonieensfolge voraus, als von Gesangesunkundigen leicht gefaßt werden kann, sie streifen an die dem Kunstgesange angehörende Form der geistlichen Arie, zu der die Tonmeister jener Zeit ohnehin mehr hinneigten, und werden durch die Art wie es geschieht unvollständig.

Übrigens gehören Fabricius' 100 Melodien im Allgemeinen, was die Tonart betrifft, durchaus der neuen Zeit an. Nehmen wir die Melodie des Liedes: „Jesu, wahres Seelenbrod“ aus, die der phrygischen Tonart angehört, und wenige, zerstreute, phrygische Anklänge, so läßt sich nur harte und weiche Tonart, und keine verschiedene, auf Ausweichung und Verwandtschaft einwirkende Bildung der Tonleitern bei diesen Singweisen wahrnehmen. Auch halten weiche und harte Tonart einander bei ihnen vollkommen das Gleichgewicht; der einen wie der andern gehören eben fünfzig dieser Melodien an. Rhythmischer Wechsel erscheint in fünf Fällen, bei einem Zwanzigstheil aller; dreitheiliger Takt siebenmal, Wechsel des geraden und ungeraden nur zweimal; die Mehrzahl aller bewegt sich also im viertheiligen Takte. Das Nürnberger Gesangbuch hat, wie schon bemerkt ist, alle diejenigen Melodien, die es aufnahm, unverändert gelassen, selbst den rhythmischen Wechsel der Weise des Liedes „Jesu, du, du bleibst mein Leben.“ König dagegen hat, wie überall, wo nicht das Versmaß eines Liedes etwa einmal das Gegentheil gebot, alle von ihm beibehaltenen Melodien, wo sie dreitheiligen Taktes waren, auf den geraden zurückgebracht, den rhythmischen Wechsel in der angeführten Singweise aber ganz ausgetilgt.

Die Überschrift des zweiten Theils der geistlichen Lieder Homburgs sagt uns, derselbe sei „mit dreistimmigen Melodien gezieret von Paul Becker, der Musik Geübten zu Weissenfels“; damit erschöpft sich aber auch Alles, was uns von dem Urheber dieser Singweisen bekannt ist. Es sind ihrer fünfzig, zu eben so vielen Liedern, und es ist keine von ihnen in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, wie denn überhaupt nur vier Lieder dieses zweiten Theils in dem Inhaltsverzeichnis von Königs Liederschatz genannt, alle aber dort auf ältere Melodien verwiesen werden. Von diesen 50 Melodien Beckers ist, was die Tonart betrifft, dasselbe zu sagen als von denen des Fabricius; sie gehören durchweg dem neueren Systeme an, und zeigen nur ein geringes Übergewicht der weichen Tonart über die harte; jene erscheint in 28, diese in 22 Fällen. Dagegen schreitet hier weniger als die Hälfte aller durchweg in gradem Takte fort; denn in acht Fällen erscheint dreitheiliger Takt ohne Änderung, — verhältnißmäßig eben so oft als in Fabricius' Singweisen — sechsmal Wechsel des Taktes, fünfzehnmal rhythmischer Wechsel, wenn auch in 2 Fällen nur in einem

einzelnen Zuge, und in einem dritten in gleicher Art, aber nach vorangegangenem Taktwechsel. So klingt hier und dort, und zumahl in einfachen, dem Gemeinegesange mindestens bestimmt gewesenen, wenn auch von ihm nicht aufgenommenen Melodien, diese aus dem Volksgesange stammende eigenthümliche Gliederung noch tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein, bis sie endlich verhallt.

Homburgs Lieder tragen im Allgemeinen das Gepräge des gedrückten Seelenzustandes ihres Dichters, von dem wir wissen daß er an einem hartnäckigen Schmerze des Hauptes litt, und daneben von einem schweren Hauskreuze heimgesucht war, das er, in der Voraussetzung, es sei allen seinen näheren Freunden bekannt, nicht näher bezeichnet. Er selber hat seine Lieder, nachdem er sie am Schlusse des Buches in welchem er sie sammelte, alphabetisch geordnet, noch einmahl unter besonderen Gesichtspunkten zusammengestellt, als Advents-, = Weihnachts-, = Passions-Opfer, mit einem Worte Festlieder; Kreuzlieder; Bußlieder; von der Geduld, der Hoffnung, Melancholey u. s. w. Da finden wir denn unter 22 Festliedern allein 9 Passionslieder, während nur ein Advents-, Himmelfahrts-, Pfingst-, Michaelis-Lied erscheint; 27 Kreuz- und eben so viel Bußlieder, 25 Trost-, 12 Sterbelieder; wir sehen die ganze Gemüthsrichtung des Dichters hierin auf das Deutlichste abgespiegelt. Lieder aller dieser Arten haben zwar in die Kirche Eingang gefunden; von den Melodien, womit Werner Fabricius sie schmückte, aber vor allen die der Festlieder. Unter den elf dieser Singweisen die uns in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 und in Königs Liederstube begegnen, finden wir je eine eines Advents-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst-, Michaelisliedes, fünf an der Zahl, fast die Hälfte aller in der Kirche heimisch gewordenen; fünf zu Jesuliedern, davon nur eines (Jesu Retter in der Noth) als Bußlied bezeichnet ist; endlich eine zu einem Trostliede. Man hat sich also an die bewegteren, frischeren unter ihnen gehalten, denjenigen vorübergehend, die der Seelenstimmung des Dichters sich näher angeschlossen.

Halten wir uns an die Zeitfolge des Erscheinens der Liederbücher, von denen wir in diesem Abschnitte zu handeln haben, sobald nicht ein innerer Zusammenhang zwischen Werken, die der Zeit nach auseinanderliegen, uns von dieser Ordnung abweichen heißt; so nimmt jetzt eine Sammlung geistlicher Lieder unsre Aufmerksamkeit in Anspruch, die einen deutschen Fürsten zum Urheber hat, und deren Singweisen einer Fürstin angehören sollen. Diese Sammlung erschien zuerst 1667 in Nürnberg, sodann 1670 „im zweiten Druck“ zu Wolfenbüttel bei dem Fürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Hofbuchdrucker Paul Weiß, unter dem Titel: „Christ-Fürstliches Davids-Harpen-Spiel: zum Spiegel und Förmild Himmel-flammender Andacht mit ihren Arien oder Singweisen u. hervorgegeben.“ Ein Kupferblatt erläutert diese Aufschrift durch ein Sinnbild. Es zeigt einen, von oben her erleuchteten, runden Tempel. Durch die obere, runde Öffnung bringt ein Sonnenstrahl, bricht sich in der Mitte eines runden, gekrönten Metallspiegels, und entzündet Brände auf einem, in der Mitte des Bildes stehenden Altare. Diesem Spiegel gegenüber erblickt man eine gekrönte Harfe. Die vorangestellte „Vor-Ansprache zum Leser“ giebt uns Kunde von dem Sinne, in welchem die Lieder gedichtet und zusammengestellt sind, die uns hier geboten werden. Sie empfiehlt „das Gespräch des Herzens vor Gott“, das gläubige Gebet; und die Andacht, „das Licht der Seele, gleichwie die erschaffene Sonne den Leib erleuchtet.“ Mit seinen Bitten habe man zu Gott, dem Brunnen aller Güter zu nahen, von dem alle gute Gabe komme. Nur durch Bitten könne man zum Haben gelangen. Aber nicht um zeitliche Güter dürfe man bitten, sondern nur nach dem Reiche Gottes

trachten, in der Zuversicht daß dann alles Übrige uns zufalle. Der Herr, unser Vorbild, nach dessen Beispiele wir beten sollen, habe oftmahls auf Bergen gebetet, und uns damit andeuten wollen, daß wir im Gebete allein um hohe und himmlische Dinge bitten sollen. So habe Salomon um die Weisheit, die himmlische Fräulein Sophia gebeten; um sie, die rechte Pallas, und Kunstgöttin, die rechte Gratia, oder Huldgöttin, die rechte Suada, oder Rede-Göttin, die rechte Fortuna oder Glücks-Göttin, die rechte Juno, Ehr- und Reichthums-Göttin, die rechte Venus oder Wollust-Göttin, die ihre Liebhaber zu Gottes Freunden mache, die aber, als eine hohe Dame, demüthig und emsig bedient seyn wolle, wann Jemand ihre Huldtschaft zu erwerben gedenke; auch müsse um sie, die Fräulein Sophia, ihr Vater eifrig angesprochen und angerufen werden. Dieses zieme vor Allen den Fürsten und Regenten. Ein rechter göttlicher Ehrendienst nun sei es, wenn man Gott mit Psalmen und Liedern verehere; so habe es der Königliche Dichter David gethan, Adam, der erste Weltfürst, Moses, des Volkes Heerführer; so Debora, Judith, Hannah, Mutter des Regenten Samuel, die drei frommen Babylonischen Fürsten im Feuerofen, Salomo in seinem hochgeistig geistlichen Brautliebe; Zeugen seien „im Neuen Testamente die beiden Lobgesänge Zacharia und der hochgelobtesten Gottes-Mutter.“ Dann heißt es zum Schlusse: „dergleichen Gottandächtige Lieder von so hohen Händen werden billig, weil ihre durchleuchtigen Erfinder dem großen Sohne Isai nachspielen, und weil dieser Königliche Poet, seine Psalmen absingend, mit der Harfe darein gespielt, ein Davids Harfen Spiel genannt; zumahl wann sie, wie jene, durch schöne Kunst-Singweisen verlieblich, und gleichsam belebet werden. Und solchen Namen verdienen vor anderen gegenwärtige geistreiche Himmelslieder, welche nicht allein von einer Hochfürstlichen Person, Gott zu Ehren, und zu eigener Hergens-Andacht aufgesetzt, sondern auch die dabei befindliche kunstliebliche Arien oder Gesang-Weisen, meistens von einer gleichfalls hochfürstlichen Frauen-Person hinzu erfunden worden. Diese Glanzstrahlen sind aus dem göttlichen Licht-Urbrunnen in ein durchleuchtiges Herz eingeleitet, von dar sie billig, als aus einem Himmel-entzündeten Feuerspiegel, in der heiligen GottesKirche durch diese öffentliche Ausgabe auf die noch kalte Herzen widerstrahlen, ob sie dieselben auch gottbrennend und himmelflammend machen möchten. Hierauf deutet das dem Titel vorgefügte Sinnbild, welches man als vierständig erklären könnte, mit diesen Beischriften; unter der Sonne: vom Himmel entsprossen; — über der Harfe: in Sayten geschlossen; — über dem Spiegel: im Herzen genossen; — über dem Altar: auf Andre gekostet. Gott mit Gesang und Klang ehren ist nicht allein ein hochlobliches Thun der Erbfürsten, sondern auch ein Hochseeliges Thun der Engelfürsten und Auserwählten im Himmel, die das Dreimahl-Heilig ewiglich singen; in deren Chor dort treten werden, welche hier auf Erden angefangen, durch Gott ehrende Lieder also himmlisch zu werden.“ Über den Urheber der Lieder dieses Buches waltet kein Zweifel ob. Es ist Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig Wolfenbüttel, in der fruchtbringenden Gesellschaft der Siegesprangende; geboren am 4. October 1633, gestorben im ein und achtzigsten Jahre, am 27. März 1714, nachdem er vier Jahre zuvor, um 1710, zum katholischen Glauben übergetreten war; wie es heißt, seiner Enkelin Elisabeth Christine zu Liebe, die, um ihre Vermählung mit dem nachmaligen Kaiser Karl dem Sechsten möglich zu machen, auf sein Zureden diesen Schritt gethan, und ihn dann gemahnt hatte, seinem Versprechen gemäß, ihr nachzufolgen. Wer die fürstliche Frau gewesen, die zu den Liedern Anton Ulrichs die Melodien gesungen habe, ist bis jetzt unentschieden. Wegel (I. S. 66) behauptet mit großer

Sicherheit, es sei des Dichters Mutter, Dorothea, geborne Fürstin von Anhalt gewesen, und beruft sich deshalb auf Peter Dahlmans Schauplatz der masquirten und demasquirten Gelehrten (S. 592); Walter und Gerber wiederholen auf diese Gewähr hin dieselbe Behauptung; und doch ist sie augenscheinlich eine falsche, weil das Behauptete unmöglich ist. Dorothea, Tochter Herzogs Rudolf von Anhalt Zerbst, war am 25ten September 1607 geboren; am 26ten October 1623, eben in das siebzehnte Jahr getreten, vermählte sie sich dem Herzoge August von Braunschweig Wolfenbüttel; Anton Ulrich, das vierte ihrer Kinder, wurde am 4ten October 1633 von ihr geboren, doch überlebte sie ihn kaum ein Jahr; sie starb in dem blühenden Alter von 27 Jahren, am 26. Septbr. 1634. Drei und dreißig Jahre nachher, 1667, erschien zu Nürnberg das Christfürstliche Harfenspiel zum erstenmale, dessen Lieder ihr Sohn, deren Dichter, freilich wohl Jahre zuvor mag erfunden haben, doch gewiß nicht als ein kaum Jähriger; und nur unter dieser Voraussetzung hätte seine Mutter ihm die Melodien dazu singen können. Mit viel größerer Wahrscheinlichkeit dagegen werden wir seine Stiefmutter als deren Urheberin annehmen dürfen: **Sophie Elisabeth**, Tochter Johann Albrechts, Herzogs zu Mecklenburg Güstrow. Sie war am 20ten August 1613 geboren, seit dem 3ten Juli 1635 dem Vater Anton Ulrichs in dritter Ehe vermählt, und starb am 20ten August 1676; überlebte also die zweite Ausgabe des Christfürstlichen Davids Harfenspiels um noch sechs Jahre. Nun kennen wir sie aber auch als Urheberin der Singweisen zu Glasenapps evangelischem Weinberge, unter ihrem von der fruchtbringenden Gesellschaft stammenden Vereinsnamen der Befreunden, und es darf also nicht befremden, sie hier einem ihr so nahe stehenden, fürstlichen Dichter vereint zu sehen. Die geistlichen Lieder dieses Dichters fanden Anklang und Beifall, so daß, nach Wegels Versicherung, Herzog Bernhard von Sachsen Meiningen sie bereits in die 1683 erschienene erste Ausgabe des dortigen Gesangbuchs aufnehmen ließ. Mir ist diese geistliche Lieder Sammlung unbekannt geblieben; ich fand zuerst fünf dieser Lieder, mit den dazu gesetzten Melodien, in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676\*), und diese, so wie andere, kommen dann vielfach in späteren Lieder Sammlungen vor. Ihrem Inhalte nach beschäftigen sich die meisten mit inneren, frommen Gemüthszuständen; an Feste, heilige Zeiten, Sacramente, Tageszeiten, oder bestimmte Lieder der Schrift knüpfen nur wenige an. Unter diesen sind noch der Psalmlieder die meisten, ihrer fünf, über den 6ten, 23ten, 25ten, 51sten, 91sten Psalm gebichtet, die letzten des Buchs, vom 59sten bis 63sten Liede; nächst ihnen Abendmahlslieber, ebenfalls fünf, das 12te, 13te, 14te, 44ste und 52ste; mit zwei Morgenliedern (1, 2) und einem Abendliede (Nr. 3) beginnt das Buch, und in dessen Mitte (Nr. 33. 34) erscheinen zwei Sonntaglieder. Wie einzeln stehen aber dagegen die Festlieder! Das 45ste Lied bringt uns Weihnachtsgedanken:

Liebster Heiland, Licht der Heiden,  
Brunnquell süßer Himmelsfreuden &c.

\*) Nr. 550. Ich such' in meinem Bette &c.

• 447. Ach es scheint ich sei verlassen &c.

• 609. Herr, der du mich nebst Andern ausersehen &c.

• 715. Ach Jesu, meiner Seelen Wonne &c.

• 720. Mein SeelenBräutigam &c.

Später erscheinen sie wieder um 1690.

das folgende 46ste eine Neujahrsandacht:

Dennoch kann man eine Last  
nach der andern überbringen;  
liebster Jesu, du giebst Raum  
mit der Zeit hindurchzubringen u.

das 47ste erwägt Jesu Leiden im Garten:

Meiner Seele Heil, Jesu du mein Theil,  
laß mein Herz empfinden  
deiner Seele Noth, da du hast den Tod  
für der Menschen Sünden  
aus großer Lieb so willig übernommen,  
wie saur es dir ist angekommen u.

das 11te „Weil mein liebster Freund gestorben“ betrachtet Jesu Begräbniß; das acht und zwanzigste endlich „Der verlorne Jesus“ überschrieben, hat nicht, wie wir glauben möchten, den von seiner Mutter vermißten, und im Tempel unter den Schriftgelehrten wiedergefundenen Jesus zum Gegenstande, sondern es gründet sich auf das hohe Lied, wie schon sein Anfang zeigt:

Ich suchte in meinem Bett, den meine Seele liebet,  
ich suchte ihn, und konnt ihn finden nicht u.

Nur zwanzig unter drei und sechzig Liedern (welche unsere Sammlung enthält) lehnen sich daher unmittelbar an die Schrift, an Ereignisse der heiligen Geschichte, an die Sacramente, an Tageszeiten; die überwiegende Mehrzahl aller trägt nicht das kirchliche Gepräge, sondern vertieft sich in das Innere des Gemüthes, in besondere Seelenzustände, und selbst die als Festlieder bezeichneten nehmen von dem Feste nur Veranlassung ein Gleiches zu thun. Diese ganze Richtung war aber die in der Zeit vorwaltende, daher denn auch der große Anklang, den unsere Lieder fanden. In dem Liederverzeichnis von Königs Harmonischem Liederschätze finden wir deren 54 angezeigt, als gangbare; ihnen kann das dort fehlende 28ste, von dem verlorne Jesus hinzugerechnet werden, das von dem Nürnberger Gesangbuche (1676) aufgenommen ist, und das 7te:

„Wie daß du doch, o sündlich Herz  
Kannst so frohmüthig leben u.“

das in dem Dresdner Kirchen- und Hausbuche von 1694 (S. 340) ohne Singweise (mit Bonn. bezeichnet) steht, um die Anzahl der bis 1738 in kirchlichem Gebrauche gewesen zu finden. Danach sind ihrer 56, so daß nur sieben, deren doch eines oder das andere in mir unbekannt gebliebenen Gesangbüchern stehen mag, nicht Eingang gefunden zu haben scheinen. Von den 54 Liedern, welche König anzeigt, verweist er 20 auf bekannte Kirchenmelodien, für ihrer 19 hat er je eine eigene, von der ursprünglichen abweichende Melodie, und für andere 10 mehre Singweisen — für fünf deren zwei, für drei deren drei, für zwei deren vier; — unter diese mehre Melodien für ein Lied findet nun in drei Fällen auch die ursprüngliche unserer Sammlung sich aufgenommen, und in 5 anderen hat König nur diese für das angezeigte Lied, und keine andere neben ihr. Wir begegnen demnach bei ihm acht, aus dem Christfürstlichen Harfenspiele entlehnten Melodien, während er viel öfter — in 46 Fällen nach dem Zuversagten — den für die Lieder dieser Sammlung erfundenen vorübergegan-

gen ist, und sie entweder durch andere, neue zu ersetzen gesucht hat, oft durch mehre, die er für dasselbe Lied vorfand (26mahl), oder die Lieder auf gebräuchliche Melodien verwies (20mahl). Woher jene neuen Singweisen stammen, war ich zu ermitteln nicht im Stande; in einigen Fällen wird König mit Selemann, dessen Choralbuch (1730) 8 Jahre früher erschien, aus gleicher, älterer Quelle geschöpft haben\*), andere mögen von ihm selber herrühren, doch nur solche, deren Lieder nicht auf bekannte Strophen gedichtet waren, oder deren ursprüngliche Weisen eine größere Gesangsfertigkeit in Anspruch nahmen, als bei den Gliedern einer Kirchengemeine vorausgesetzt werden konnte; denn nur alsdann, versichert König, habe er statt der vorgefundenen Weisen neue versfertigt. Wo er also mehrere mittheilt, werden diese schon vor ihm vorhanden gewesen seyn. Eben aus jener Mehrheit von Melodien in zehn Fällen, ist zu schließen, daß man mit den Liedern, zu denen sie vorkommen, sich vorzugsweise beschäftigt, dabei aber stets ein Ungenügen an der ursprünglichen Singweise empfunden habe, eben auch da, wo man sie neben den neuen beibehielt, weil man ihr sonst keine andere an die Seite gestellt haben würde. Diese Thatfachen und Folgerungen gewähren uns einen leitenden Faden, wenn wir das Verhältniß der Mitlebenden und der nächsten Folgezeit zu jenen Melodien erforschen wollen, die eine nicht genannte, uns nur muthmaßend bekannte fürstliche Frau zu unserer geistlichen Lieder Sammlung gesungen hat. Von diesen waren, soviel ich ermitteln konnte, bis 1738, wo Königs harmonischer Lieder Schatz erschien, zehn in Gebrauch gewesen. Am schnellsten unter diesen verschwanden jene beiden wieder, die wir zuerst in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 antreffen, die zu dem 28sten Liede, der verlornen Jesu: „Ich such' in meinem Bett“ und zu dem 42sten, „Bisweilen“ überschrieben: „Ach es scheint ich sei verlassen.“ Jene erste ist so wenig als ihr Lied bei König mehr anzutreffen, man hatte also an beiden nur ein vorübergehendes Gefallen gehabt; das letztgenannte Lied ist dort auf eine gebräuchliche Melodie verwiesen, die Lust an seiner ursprünglichen wurde also von dem Vorzuge überwogen, den man fast in allen Fällen den schon in der Kirche heimisch gewordenen einräumte. Am meisten werden jene fünf Weisen beliebt gewesen seyn, welche König aus unserer Sammlung entlehnte, ohne ihnen andere zur Seite zu stellen; die des 12ten Liedes, Lehre vom Abendmahl überschrieben:

Herr, der du mich mit andern aufersehest ꝛ.

des 15ten, (die verlobte Braut Seele):

Mein Seelenbräutigam, laß mich dich nun umfassen ꝛ.

des 41sten, (Hülfsverlangen zur Besserung):

Mein Gott nun hab' ich dir verheißen ꝛ.

des 53sten, (Nur das höchste Gut):

Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht  
Besteht in keiner Lust, der Welt bewußt ꝛ.

---

\*) Die Melodie des 45ten Liedes: „Liebster Heiland, Licht der Heiden“ bei Selemann (Nr. 323) stimmt der ersten unter den vier überein, die König dafür giebt; die des 49ten: „Gott du bleibest doch mein Gott“ (290 Tel.) der letzten unter den vier Königs; die des 58ten Liedes endlich: „Es ist genug, mein mütter Sinn“ (Tel. 280) der ersten unter Königs zwei Melodien.

endlich des 55sten, (Großmuth in Unmuth):

Wie bin ich doch so sehr betrübt u. \*)

Vergleichen wir diese Melodien, wie sie bei König aufgezeichnet sind, mit ihrer ursprünglichen Fassung in dem Christfürstlichen Davids Harfenspiele, so finden wir an dieser nur Weniges geändert. In zwei Fällen den Tonumfang: die des 53sten Liedes ist aus F nach G, einen Ton höher, die des 55sten von Es nach D einen Ton tiefer versetzt, um sie dem gewöhnlichen Stimmumfang ange messener zu machen. In einem einzigen Falle die Taktart: den  $\frac{3}{4}$  Takt des 41sten Liedes hat König in den  $\frac{4}{4}$  Takt gebracht\*\*), wobei denn auch mehre Sylbendehnungen und Auszierungen beseitigt sind. Auf dergleichen Ausschneiden eines Schmuckes, der ein zu weltliches Gepräge zu haben schien, beschränkt sich der größte Theil der vorgenommenen Änderungen, und nur in der Melodie des 15ten Liedes „Mein Seelenbräutigam“ haben diese eine etwas größere Ausdehnung, denn hier sind schon ganze Zeilen und melodische Wendungen durch andere ersetzt, um einem zu großen, für den Gemeinegesang unpassenden Stimmumfang, oder Fortschreitungen durch zu weite, für gewöhnliche Sänger zu schwere Tonverhältnisse vorzubeugen. Von den übrigen drei, durch König beibehaltenen Weisen ist die des 45sten, Weihnachtsgedanken überschriebenen Liedes: „Liebster Heiland, Licht der Heiden“, die dritte unter vieren, die dieser Sammler mittheilt. Hier sind Tonumfang und Taktart verändert, Es ist zu D geworden, der  $\frac{3}{4}$  Takt zum  $\frac{4}{4}$ , im Ubrigen aber ist der überflüssige Schmuck der ursprünglichen Weise nur mit leiser Hand abgestreift\*\*\*). Die des 13ten Liedes (Abendmahlverlangen): „Ach Jesu meiner Seelen Wonne, komm mein Melchisedech zu mir“ steht bei König an der ersten Stelle unter dreien, und dieser hat die ursprüngliche Melodie nur durch Gleichmachung aller einzelnen Töne, und Tilgung der wenigen Sylbendehnungen die sich bei ihr finden, verändert. Eine erhebliche Umbildung hat dagegen die Weise des 36sten Liedes: (Jesum der beste Helfer) erfahren:

„Wer Jesum recht liebet und ihm vertraut,  
ist niemahls betrübet, für nichts ihm graut“†).

\*) S. die Melodien dieser 5 Lieder Beisp. 175 — 179.

\*\*)



König. u. f. w.

...)



König (3te Melodie) u. f. w.

Ursprüngliche Mel.



†)



bei König.





Hier ist der grade Takt in den dreitheiligen umgeschaffen, während sonst eher das Gegentheil geschieht; es scheint daß die ursprüngliche Melodie, dem daktylischen Fortschritte des Liedes entgegen, ihn absichtlich vermieden habe, wodurch ihr Gang indeß gezwungen und schwerfällig geworden ist. Neben ihr hat König noch eine zweite ebenfalls im dreitheiligen Takte, die dieser ersten durch den, wie bei ihr im Taktgewichte ausgedrückten, daktylischen Rhythmus sehr nahe steht, wie denn überhaupt in den meisten dieser Nebenmelodien mehr das Bestreben des Umbildens eines Gegebenen hervortritt, als das eines selbständigen, neuen Bildens. So erscheint es bei der ersten und dritten der eben besprochenen Melodien. Neben der ursprünglichen des zweiten Liedes: „Ach Jesu meiner Seelen Wonne“, die der weichen Tonart angehört, wollte man, scheint es, dem Inhalte des Liedes übereinstimmend, auch eine mehr heitere aus der harten Tonart besigen, und diesem Wunsche werden die bei König hinter ihr stehenden zwei ihre Entstehung verdanken, die sowohl von ihr, als unter einander, schon bedeutend abweichen.

Freilingshausens Gesangbuch giebt fünf Lieder des Davids Harfenspieles, alle zuerst in seinem 2ten, um 1714 am frühesten erschienenen Theile, und dann aufs neue in der, beide Theile vereinigen- den Ausgabe von 1741, keines derselben jedoch mit seiner ursprünglichen Melodie, drei davon überhaupt mit keiner eigenen. Das (40ste) Lied „Gott du hast es so beschlossen“ erscheint erst in der Ausgabe von 1741 (Nr. 1051) mit einer eigenen Weise, die von den zweien ganz verschieden ist, die König dafür giebt; das 56ste: „Laß dich Gott“ 1c. bringt in der Ausgabe von 1714\*) die erste von den dreien, die König dafür mittheilt, in der von 1741 (1018) die dritte bei ihm erscheinende, jedoch mit Schmuck, und Sylbenbehnungen die ihr dort fehlen; seine 2te ist daselbst nicht zu finden. Selemanns Choralbuch (1730) weist auf zehn Lieder unserer Sammlung hin, ohne eine einzige ihrer Melodien zu entlehnen; daß einige ihm mit König, der vielleicht mit ihm aus gleicher älterer Quelle schöpfte, gemeinsam sind, haben wir schon zuvor bemerkt. Alle Melodien des Davids Harfenspieles tragen das Gepräge des damahls modischen Krienshaften. Die kräftigen, großartigen melodischen Züge der Singweisen des 16ten Jahrhunderts sind in keiner von ihnen anzutreffen, auch gehören sie alle den modernen Tonarten an. Ihre Urheberinn mag sie, zum Klaviere oder der Laute singend, für häusliche Andacht erfunden haben; in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheint keine von ihnen bestimmt, anders, als von einer einzelnen Stimme vorgetragen zu werden, und erst durch mehr oder weniger erhebliche Umbildung sind einige unter ihnen für den kirchlichen Gemeinegesang passend geworden. Wenn auch allmählig, doch mit immer mehr wachsendem Einflusse, näherte sich diesem der modische Kunstgesang. Damahls freilich schien er von jenem noch beherrscht, in ihn hineingebildet; bald jedoch zog er ihn an sich heran, ihn wesentlich umgestaltend, wie uns die letzten Jahre des Jahrhunderts, und die ersten des folgenden achtzehnten, davon die Überzeugung geben werden.

Nicht lange nach dem Erscheinen von dem 2ten Drucke des eben besprochenen geistlichen Liederbuches gab Johann Franke, dem wir früher schon in Gemeinschaft mit Johannes Crüger begegneten, eine Sammlung seiner schon mehr Jahre zuvor gedichteten geistlichen Gesänge heraus. Sie erschien im Drucke und Verlage Christoph Grubers zu Guben im Jahre 1674, unter dem Titel: „Geistliches Sion, das ist: neue geistliche Lieder und Psalmen, mit beigelegten, theils bekannten, theils lieblichen

\*) (Nr. 468)

neuen Melodien“ u. Johann Franke, am ersten Juni 1618 zu Guben in der Niederlausitz geboren, war seinem Lebensberufe nach Rechtsgelehrter. Wenn Wegel von ihm sagt, daß er in Guben, Cottbus, Stettin, Thorn und Königsberg in Preußen der Rechtsgelehrsamkeit obgelegen habe, so wird dieses wohl dahin zu verstehen seyn, daß er an den zuerst genannten Orten seinen ersten Unterricht genossen und die Vorbildung für den Besuch der Hochschulen empfangen habe. Im Jahre 1648 wurde er zum Rathsherrn in seiner Vaterstadt Guben erwählt, 13 Jahre später (1661) zum Bürgermeister, 1670 empfing er die Würde eines Landesältesten, die er sieben Jahre bekleidete; er starb, nach kurz vorher zurückgelegtem 59sten Jahre, am 18ten Juni 1677. Seiner Lieder, die uns sein geistliches Sion bietet, und von denen fast die Hälfte (53) aus Psalmliedern besteht\*), sind 110. Von diesen ist die Mehrzahl (80) mit Melodien versehen, zwei mit doppelten, so daß also der Singweisen im Ganzen 82 sind. Unter diesen fehlt ihrer 27 jede Namenbezeichnung; 10 sind mit Grügers Namen versehen, je eine mit Scheins, Ranisius, Tobias Michaels, Georg Neumarks; die Mehrzahl endlich, 41, mit dem des Christoph Peter, Cantors zu Guben, eines Meisters von einiger Bedeutung, bei dem wir allein hier verweilen, weil die zuvor genannten theils früher schon uns beschäftigt haben, theils nichts Erhebliches von ihnen zu berichten ist.

Weniges und Schwankendes finden wir über diesen Tonkünstler berichtet. Nach Walter (S. 473) war er Cantor zu Guben um das Jahr 1655, und gab im Jahre 1669 unter dem Titel: *Thuribulum precationis* — Weihrauchgefäß des Gebetes — 12 Vitaneien oder (?) Messen, zu 5, 7 und 8 Stimmen heraus. Ein 2tes, 13 Jahr früher bereits erschienenes Werk nennt uns Gerber: „Andachts-Symbeln und lieblich klingende Arien“ Freiburg, 1656; darauf beschränkt sich aber auch Alles, was beide Männer über ihn wissen. Ob dies von Gerber angeführte Werk in der That nur eines gewesen, ist zu bezweifeln; dieser fleißige Sammler scheint im Irrthume darüber gewesen zu seyn, und zwei verschiedene unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammengefaßt zu haben; mindestens finden sich in Franke's irdischem Helikon (S. 190 — 192) den auch Gerber anführt, zwei Lobgedichte, deren jedes auf ein besonderes Werk sich zu beziehen scheint, das letzte eben auf dasjenige, mit dem wir uns sogleich beschäftigen werden. In dem ersten über die zu Guben neu herausgegebenen „Andachts-Symbeln“ rühmt der Dichter unseren Meister als Einen, der dasjenige was in seinen Vorgan- gern im Reime sich entfaltet, nun zu rechter Blüthe gezeitigt habe:

Was Gessus gebähnt; was Schein hat ausgebreitet,  
Was Grüger seiner Mark hat fünfmal zubereitet,  
Das stimmest du, vermehrt, igt so in Lausnik an  
Daß Meiß- und Schlesien den Ton auch fassen kann u.

Er tröstet ihn dann über das Loben des Neides, und rühmt ihn, daß er sein Pfund zu Gottes Ehre wuchern lasse:

Du süße Harmony! von Gott hiez zu geschenkt,  
daß unser Herz durch dich werd' Himmel an gelenket;  
Wohl dem, der deinen Schall und Text so künstlich fügt,  
Daß selbst die Sternen-Burg wird durch sein Lied vergnügt!

\*) Nr. 23 bis 75 einschließlich; 16 ohne eigene Melodien, 37 mit solchen.  
u. Winterfeld, der evang. Kirchengesang II.

Hingegen der, dem Gott die Gaben hat gegeben,  
Daß er des Herren Lob durch Singen kann erheben,  
Und dennoch solches Pfund nicht bringet an den Tag,  
Ist werth, daß er im Pfuhl dort ewig heulen mag.

In diese Schlußzeilen des Dichters, die nur einen allgemeinen Ausspruch enthalten, können wir völli-  
g einstimmen; wie weit das dem Meister in den vorhergehenden gespendete Lob ein gerechtes sei,  
werden wir vielleicht eher beurtheilen können, wenn wir das, uns von ihm allein überbliebene Werk  
näher betrachten, sofern wir nämlich voraussetzen dürfen, daß es mit jenem so hoch gepriesenen, dessen  
eigene Anschauung uns nicht gewährt war, sich eine gleiche Aufgabe gestellt habe. Es erschien im  
Jahre 1667 zu Guben im Druck und Verlag von Christoph Gruber, und führt den Titel: „Geist-  
liche Arien Etlicher auf die hohen Jahresfeste und Psalmen Davids, theils bekannten, theils neu her-  
ausgegebenen Lieder. Mit einer Stimme zu singen, und mit fünf Violon oder andern Instrumenten  
benedest dem Basso Continuo abwechselungsweise zu spielen 1c.“ Durch die Widmung vom 11ten  
Wintermonats 1667 ist dieses Werk dem Herzoge Christian zu Sachsen 1c. postulirtem Administrator  
des Stiffts Merseburg 1c. 1c. zugeeignet. Sie beginnt, wie so viele andere ähnliche, mit dem Lobe  
der Tonkunst, mit Zeugnissen, wie sie im alten Testamente, im neuen, in der ersten christlichen Kirche,  
in Ansehen und Würden verdienstermaßen gewesen, „als ein recht Englisches und Heiliges Werk;“  
wie wir sie also studiren und gebrauchen sollen, daß künftig uns unverbotten sei, in das Dreimahlhei-  
lig, und das ewige Halleluja unter dem seeligsten Anschauen Gottes einzustimmen. Der Meister rühmt  
dann, wie es verstattet sei, unter seines Obnners Schutz und Schirm ungehindert und in stolzer  
Ruhe mit Psalmen, Lobgesängen, und allerlei Instrumenten den Gottesdienst zu bestellen, Gott damit  
zu loben und zu danken. Ihm, dem Autor, sei es anvertraut, solche geistliche Gesänge in der christ-  
lichen Gemeinde anzustimmen, die liebe Jugend, aus deren Munde ihm Gott ein Lob zubereitet habe,  
in der Schule selbst zu lehren, und sie in der Singkunst zu unterrichten. Deshalb habe er nach  
seinem verliehenen Pfündlein diese geistlichen Arien, mit einer Stimme zu singen, damit die  
Worte desto besser können verstanden werden, und mit 5 Violon, oder andern Instrumen-  
ten benedest dem Generalbass zu spielen, zu Gottes Lobe aufgesetzt. Dieser Widmung folgt nun ein  
Weihgedicht, J. F. unterschrieben, das mir freilich nicht neben dem in Franke's Helikon aufgenomme-  
nen vorliegt, das aber, so viel ich meiner Erinnerung, und dem mir früher im Allgemeinen aufgezeich-  
neten Inhalte desselben trauen darf, mit ihm, dem Wesentlichen nach, dasselbe ist. Hier heißt es nun:

1c. du mein werther Freund läßt noch mals Gott zu Ehren  
der Cymbeln hellen Ton uns ganz erfreulich hören 1c.,

was unverkennbar auf ein früher erschienenenes Werk dieses Namens deutet, das von dem vorliegenden  
verschieden ist. Der Arien sind in diesem 24; von den Liedern gehören 13 Johann Franke an, je  
zwei Johann Heermann, Jacob Klinkebeil von Grünwald, Johann Rist; je eines Paul Gerhard, Chri-  
stian Brehme, Georg Werner. Endlich finden wir auch zwei ältere Lieder: Luthers Nachbildung des  
Hymnus: Veni creator spiritus (Komm Gott Schöpfer heiliger Geist), und Nicolaus Herrmanns  
Weihnachtslied: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“, beide mit ihren ursprünglichen Melodien. Die  
übrigen Singweisen rühren aber nicht alle von Peter her, nur von neun unter ihnen, die mit seinem

Namenszeichen in Franke's geistlichem Sion versehen sind, steht es urkundlich fest. \*) Daß die geistlichen Lonsätze, die in unserer Sammlung vor uns liegen, allein für den Kunstgesang in der Kirche bestimmt sind, und nicht zum Anschluß bei dem Gemeinegesange, wird durch ihre ganze Behandlung außer Zweifel gesetzt. Schon die Bemerkung in der Zueignungsschrift: daß sie für eine Singstimme allein gesetzt seien, damit man die Worte desto besser verstehen könne, deutet darauf, daß die Gemeinde sie habe anhören, nicht aber in dieselben mit einstimmen sollen. Dann würde aber auch die Art, wie das Instrumentenspiel sich dem Gesange anschließt, schon jeden Gebrauch bei dem allgemeinen Kirchengesange hindern müssen. Es tönt bald zwischen einzelnen Zeilen, bald deren mehrere hinein, nach ungleichen Zwischenräumen, durchschneidet wohl eine Zeile, schließt ein anderesmal sich ihr an; Dinge, die ein Vorüber, Einlernen erfordern, einen Grad musikalischer Ausbildung, der nicht bei allen Kirchgängern zu finden ist; die ein Aufmerken auf den Vortrag erheischen, das dem Gemeinegesange, der lediglich auf den Inhalt des Gesungenen zu achten hat, fremd bleiben muß. Nun kehrt auch nicht immer mit jeder Strophe, selbst nicht mit jeder melodischen Wiederholung innerhalb derselben, eine gleiche Behandlung wieder, ja, der Lonsatz faßt häufig zwei Strophen zusammen, wo dann die je zweite stets die Melodie in veränderter Taktart, mit reicherm Schmucke zeigt; so bei den Liedern: Dieses ist ein Tag der Bonne \*\*); — Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel \*\*\*); — Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist u., es treten also stets neue Anforderungen hervor. Es zeigt sich hier, wie wir in früheren Fällen auf ähnliche Weise es gefunden, das Bestreben, den Kunstgesang auf den der Gemeinde zu gründen, die für den allgemeinen Kirchengesang neuerfundene, wie die schon von Alters her in ihm heimisch gewesene Melodie, nachdem sie zuvor aus Aller Munde einfach, einhellig ertönt war, nun in neuem, mannichfaltigem Schmucke erscheinen zu lassen; nicht, wie Walliser es gethan, in künstlicher Stimmenverwebung, als einem für Wenige faßlichen, auch das Verständniß des Dichters meist zerstückenden Gepränge; nicht in mehrstimmigem, durch den zierlichen oder prächtigen Hintergrund eines durchhin begleitenden Instrumentenspiels gehobenem Gesange, nach Crügers Art, oder, in der Weise Johann Rudolf Ahle's, in 4stimmigen Sätzen,

\*) Diese Melodien sind die der Lieder:

|   |           |                  |
|---|-----------|------------------|
| Komm Heiden Heiland, Lösegeld u.              | . . . . . | Arien 1, Sion 1. |
| Dieses ist der Tag der Bonne u.               | . . . . . | = 7 = 12.        |
| Das herrlich hohe Fest u.                     | . . . . . | = 9 = 14.        |
| Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel u. | . . . . . | = 13 = 17.       |
| Nach dir o Herr verlangt mich u.              | . . . . . | = 18 = 34.       |
| Ich preise dich, denn du hast mich erhöht u.  | . . . . . | = 19 = 35.       |
| Zu Zion wird dein Nam' erhoben u.             | . . . . . | = 21 = 45.       |
| Mein Geschrei und meine Thränen u.            | . . . . . | = 22 = 47.       |
| Mein Seel' heb' an, singe Gott zu Ehren u.    | . . . . . | = 23 = 71.       |

Das ebenfalls von Franke herrührende Lied: „Schmücke dich o liebe Seele“ hat dagegen Crügers Melodie, und drei anderen Liedern dieses Dichters:

|                                       |                    |
|---------------------------------------|--------------------|
| Heiliger Geist komm in dies Thal u.   | Arien 12, Sion 86. |
| O Thronprinze, o Siegesheld . . . . . | = 14 = 18.         |
| Lobt unsern Gott aufs beste . . . . . | = 24 = 75.         |

eignen in Peters Arien zwar dieselben Melodien, die wir auch in Franke's geistlichem Sion neben ihnen finden, doch ohne daß ihnen dort des Meisters Namenszeichen beigelegt ist.

\*\*) S. Beispiel Nr. 180.

\*\*\*) S. Beispiel Nr. 181.

von freiem Conspiele eingeleitet, und bei Festgesängen auch mit dessen Begleitung geschlossen; sondern als einstimmigen, dem Worte des Dichters die volle Herrschaft gönnenden Gesang; aber nun um so reicher und kunstvoller durch Vorspiele eingeleitet, von Instrumentalsätzen durchwoben, nachgehallt, vorgebeutet, an schicklicher Stelle im Hineintönen davon umgeben, und mit Allem ausgestattet, was, nach dem Muster Italiens, in die deutsche Kunst mannichfach sich hineingebildet hatte. Der begleitenden Instrumente sind hier fünf, in den meisten Fällen Geigen und Violon; bei festlichen Gesängen erscheinen zwei Trompeten und drei Posaunen, wie bei den Liedern: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ (Nr. 4), „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ (Nr. 10), „Ich will den Herren loben“ (Nr. 16); auch statt der Trompete wohl ein Zinken, wie bei jenen anderen: „Der Mensch hat Gottes Gnade“ (20), „Zu Zion wird dein Nam' erhoben“ (21). Mit einer Geige neben 4 Bassinstrumenten wird Johann Heermanns Passionslied: „Jesu deine tiefen Wunden“ begleitet, dem die Weise: „Zion klagt in Angst und Schmerzen“ angepasst ist, die, wie wir wissen, auf Joh. Hermann Scheins Melodie für seines Töchterleins Susanna Sidonia Grablied: „Seeligkeit, Fried', Freud' und Ruh“ sich gründet. Hin und wieder stellt das Vorspiel — das nur wenigen Gesängen fehlt, wie z. B. dem Weihnachtsliede: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“, bei welchem die Singstimme zu einfacher Bassbegleitung allein anfängt — einen kurzen fugirten Satz über ein aus der folgenden Melodie entlehntes Motiv dar, wie bei dem Osterliede: „Heute ist ein Tag der Bönne“ (7), und dem Abendmahlsgefänge: „Schmücke dich o liebe Seele“ (15); es geht auch wohl ganz frei daher, gleich den meisten Hammerschmidts, und läßt nur die in dem Gefänge vorwaltende Stimmung im Allgemeinen anklingen, wie in den Sätzen über die Weisen der Eieder: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel“, und: „Jesu deine tiefen Wunden“; oder es schöpft aus der Melodie des Liebes den Grundgedanken eines ganz freien Conspieles, das dann sich damit begnügt, nach Eintritt des Gefanges denselben nachzuhalten, wie bei dem Liebe: „Nun laßt uns gehn und treten“; die Einleitung des Liebes: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ stellt einen Trompeten- und Posaunenchor gegenüber; wie denn auch alle diese verschiedenen Arten in mannichfacher Zusammensetzung anderemahle mit einander verbunden sind. Die Melodien selbst, zum großen Theile eigen erfundene des Setzers, auf solche Art eingeleitet, durchwoben, umspielt, tönen zwar nicht ungebrochen fort, denn bald längere, bald kürzere Zwischenräume treten ein zwischen ihren Zeilen, wie denn hierin überhaupt ein Ebenmaaß nicht beobachtet ist, so daß hin und wieder, ohne innere Veranlassung, auch wohl Zeile an Zeile, ohne unterbrechendes Conspiel, sich reiht. Aber diese einzelnen Zeilen sind doch meist unzerstückt, wo nicht etwa ein bedeutsamer Ausruf einmahl wiederholt ist, was immer indessen ohne Gefährdung des Sinnes geschieht. Die Worte des Dichters können stets deutlich vernommen werden, sofern der Sänger sie nur vernehmlich machen will; auf einzelnen Sylben ist ihm aber auch durch Dehnungen und Auszierungen Gelegenheit genug gewährt, seine Khehfertigkeit glänzen zu lassen. Diese Art des Sanges, verständlich und eingänglich, weil an das Bekannte geknüpft, einschmeichelnd, weil dem Zeitgeschmacke angegeschlossen, und weltlichem Schmucke nicht fremd, fand bei den Mitlebenden großen Beifall, und wenn wir auch nicht mit Sicherheit wissen, ob eben dieses Werk — die geistlichen Arien — den „Andachtssymbein“, welche J. Franke früher besungen hatte, gleichartig gewesen sei, so können wir es doch mutmaßen, wenn in jenem Lobgedichte Gesius, Schein, vor Allen aber Grüger als Vorgänger Peters genannt werden, die er übertroffen habe; denn seine Beziehungen, namentlich zu dem letzten dieser

Meister, haben wir in dem Vorangehenden angedeutet. Bei den Arien stimmt Franke noch einen höheren Ton des Preises an; um ihn zu verstehen, müssen wir uns zunächst in das Verhältniß jener Zeit zu ihren Tonmeistern hineinempfinden, jener Zeit, der Manches, uns jetzt nicht allein Alltägliche, sondern auch vielfach Überbotene, den vollen, frischen Reiz der Neuheit hatte, die von dem Gefühle eines Vorwärtstrebens der Kunst, der Ahnung einer sich entfaltenden Blüthe der neuen Zweige, welche sie getrieben, lebhaft durchdrungen war, wo wir denn manches Hochtrabende und Übertriebene in ihrer Art sich auszudrücken, manchen gelehrten Prunk, in welchem sie sich gefiel, ihr gern zu Gute halten werden. Franke singt in seinem Preisgedichte:

Wo bin ich? Ey! wer singt? kann ich mich auch besinnen?  
Sind? (oder dünkt mich so?) sind das hier Sions Zinnen?  
Hat sich des Obeds Neff in diesen Ort verliebt,  
Daß er zu Gottes Lob hier seine Säng'er übt?  
Ist Berechians Sohn hier etwan angekommen?  
Hat seinen Sacur er zum Singen mitgenommen?  
Hat sich hier Jedithun und Heman hergestellt?  
Und Harf- und Psalterklang den Cymbeln beigelegt?  
Doch nein — nun merk' ichs erst — du! du! läßt Gott zu Ehren,  
Du, werther Peter! läßt dein' Harf' hier lieblich hören!  
Du, du! hast hier mit Lust dem Assaph nachgespielt,  
und andern Sängern mehr, die David unterhielt!

Er versichert, daß der des Todes nicht achten dürfe, der seinem Gotte singe; er weißt die Konkünstler des heidnischen Alterthums fort, Terpander, Xenophant, Arion, dessen Ton nur den stummen Fischen gebient habe, Amphion, der, wolle man es glauben, nur Ahebe's längst verfallene Mauern gebaut habe; und fährt dann fort:

will man es auch glauben,  
so weiß man keinen Trost dennoch daraus zu klauen,  
der uns're Seel' erquickt. Drum bleib' ich noch dabei:  
Herr Peter! daß dein Ton von größerm Nachdruck sei!  
Denn was dort dem Albert am Pregel ist gelungen,  
Was Crüger seiner Spree hat zehnmal vorgesungen,  
Was Orland, Goudimel, und Hammerschmidt gesetzt,  
Damit hast du anist auch uns're Neus' ergetzt!  
Drum sei dem Orpheus zwar sein Lob hier unbenommen,  
Doch sag' ich angeschen't, du kannst viel höher kommen!  
Ihm hören wilde Thier', und dir die Engel zu,  
Er singt den Felsen nur, dem Himmel aber du!

Es ist etwas Munteres, Lebhaftes, Melodisches, das diese Lonsätze Peters anziehend macht; selbst geistreiche Wendungen fehlen ihnen nicht, wohl aber jene innere, nachhaltende Kraft, jene Ursprüng-

lichkeit, jene heilige Anmuth, welche die Gesänge der großen Meister des scheidenden sechzehnten Jahrhunderts auszeichnen, und in den Melodien jenes ganzen Zeitabschnittes weben. Wollten wir gleichnißweise das Verhältniß Beider ausdrücken, so könnten wir sagen: jene rufen uns den begeisterten, könnigen, treuherzigen Ton der Lobreden Luthers, ja, Georg Fröhlichs auf die Tonkunst in den Sinn; Franke's zwar redlich und ernstlich gemeintes, aber doch gespreiztes Preisgedicht spiegelt das bei allen Vorzügen doch schmuckhaft-zierliche Wesen der Arien Peters vollkommen ab. In jenen erkennen wir deutlich, wie sehr ihrer Zeit die Tonkunst ein wahres, tief gefühltes, unentbehrliches Lebensbedürfnis war; in diesem erscheint sie als willkommene, erwünschte Zierde des Lebens, die man nun höher gebracht habe als die Vorzeit, mit der man auf einer erhabneren Stufe prangen, sich dessen rühmen dürfe.

Wir haben Peter bisher in der Eigenschaft als Seher betrachtet; wir kehren nun zu Franke's geistlichem Sion zurück, um auch als Sänger auf ihn unsere Aufmerksamkeit zu richten. Wir bemerkten schon, daß die geistlichen Arien Peters dreizehn Lieder von Johann Franke enthalten; daß für deren 9 die Singweisen von jenem Meister erfunden sind, zu einem 10ten dagegen (Schmücke dich o liebe Seele) Johann Crüger die Melodie sang; daß endlich den Singweisen der drei letzten das Namenszeichen Peters in Franke's geistlichem Sion fehle, das jenen neun ersten dort beigelegt ist. Mit diesen zusammen genommen enthält jenes Liederbuch 41 Melodien Peters, von denen jedoch nur wenige in den evangelischen Kirchengesang übergegangen sind. Das erste kirchliche Lieder- und Melodienbuch, in welchem ich deren fand, ist Bopelius neues Leipziger Gesangbuch, 1682. Hier begegnet uns Franke's Weihnachtslied: „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“ (S. 68. Sion Nr. 4)\*), und sein Osterlied: „Dieses ist ein Tag der Wonne“ (S. 299, Sion 12, Arien 7) mit Peters Singweise, jenes in vier-, dieses in fünfstimmigem Tonsatz. Beide Lieder so wenig als ihre Melodien erscheinen dann in dem, acht Jahre später, um 1690, herausgekommenen Nürnberger Gesangbuche wieder; dieses hat im Ganzen 14 Lieder J. Franke's mit eigenen Singweisen, von denen jedoch nur 5 von Christoph Peter herrühren. Zwei davon sind dort mit dessen Namenszeichen versehen, den anderen fehlt es zwar, doch stimmen sie denen des geistlichen Sion überein, die jenes Zeichen tragen. Jene ersten zwei sind: die des Passionsliedes: „O Traurigkeit, o Herzenssehnen“ (N. S. 161, Sion 11), die in den geistlichen Arien nicht vorkommt, und die des Dreieinigkeitsliedes: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel“ (N. S. 288. Sion 17, Arien 13); diese andern eignen zwei Psalmliedern: über den 65ten Psalm: „Zu Zion wird dein' Nam' erhoben“ (N. S. 429, Sion 45, Arien 21), und über den 102ten: „Herr höre, ach höre mein Gebet“ (N. S. 612, Sion 53); endlich einem Lobgesange: „Ich will den Herren loben“ (N. S. 466, Sion 78); von ihnen haben die beiden letzten in den geistlichen Arien keine Stelle gefunden. Die beiden Theile von Freilingshausens Gesangbuche (1704 und 1714 zuerst erschienen) enthalten zwar im Ganzen 19 Lieder von Johann Franke, und unter diesen 7 — in dem ersten Theile drei, in dem 2ten 4 — zu denen Peter Melodien erfand; doch verweist diese Liedersammlung fünf unter ihnen auf bekannte Melodien, und hat nur für zwei derselben eigne Weisen: im ersten Theile für das Lied: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel“, im 2ten

\*) S. Beispiel Nr. 182.

für das Lied: „Jesu meine Freude“<sup>\*)</sup>; diese von J. Crüger herrührend, jene von einem unbekannten Urheber, und in der Ausgabe von 1741 wieder mit einer anderen vertauscht, keine von beiden aber der von Peter erfundenen übereinstimmend. Von den übrigen bei Bopelius, und in das Nürnberger Gesangbuch aufgenommenen, zuvor genannten Liedern erscheint keines bei Freilingshausen, mit Ausnahme des Osterliedes: „Dieses ist ein Tag der Bönne“, das aber dort auf eine bekannte Melodie verwiesen wird. Was endlich Königs harmonischen Liederschatz betrifft, so ist dort nur eine einzige der von Peter zu J. Franke's Liedern gesungenen Melodien zu finden, die für das Lied über den 102ten Psalm: „Herr höre, ach höre mein Gebet“ erfundene, der wir auch in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 begegneten. Von den übrigen vierzig hat König für deren 7, eigene, von Peters abweichende Singweisen — für das Lied: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel“ sogar deren zwei — sechszehn verweist er auf gebräuchliche Melodien, 17 fehlen ihm ganz. Diesem Allen zufolge kamen von Peters Singweisen für J. Franke's Lieder im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts nur sieben in kirchlichen Gebrauch; fünf davon waren jedoch um den Beginn des folgenden bereits wieder aus der Kirche verschwunden, und nur zwei derselben hatten sich bis gegen die Mitte desselben noch dort erhalten, die des zuvor genannten Liedes über den 102ten Psalm, und die des Weihnachtsliedes: „Ihr Gestrir, ihr hohlen Lüfte“, die wir in Joh. Sebastian Bachs Kirchengesängen in doppeltem, vierstimmigem Tonfaze antreffen (Nr. 121. A. B. p. 186. 187 in Beckers Ausgabe). Daß ihrer nur so wenige sich dauernd erhielten, können wir aus einer doppelten Ursache erklären. Einmal durch das Verschwinden ihrer Lieder aus dem Kirchengesange; wo dieses aber nicht der Fall war, aus der Nebenbuhlerschaft Johann Crügers, wenn wir dessen Verhältniß zu dem Dichter in Beziehung auf unseren Meister so nennen wollen; eines Tonkünstlers, zu dessen vorzüglichsten Gaben die der Erfindung geistlicher Singweisen gehörte, Weisen, die mit seltenem Gefühle den Ton der Lieder treffend, mit gleicher Sicherheit den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Gemeinen entgegenkommend, keinen anderen neben ihnen Raum ließen. Sonst sind Peters Melodien gefällig, faßlich, sie nehmen weder einen besonderen Tonumfang, noch ausgezeichnete Gesangsbildung in Anspruch, und muthen dem Sänger nicht das Treffen ungewöhnlicher, schwieriger Tonverhältnisse zu. Nur die Singweise

<sup>\*)</sup> Auch Peter hat für dieses schöne Lied J. Franke's eine eigene Melodie erfunden, die sich jedoch nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Es ist die folgende:

Je = su mei = ne Freu = de mei = nes Herzens Wei = de Je = su mei = ne Stier =  
 Ach wie lang' ach lan = ge ist dem Herzen ban = ge und ver = langt nach dir

Gottes Lamm mein Bräuti = gam au = ßer dir soll nichts auf Er = den mit sonst lie = bers wer = den



des Liedes über den 3ten Psalm: „Ach Herr, ach, ach, wie ist doch groß die Menge“ macht hievon eine Ausnahme. Was die Tonarten dieser Weisen betrifft, so haben die harten ein geringes Übergewicht über die weichen; sie erscheinen in 22, diese in 19 Fällen, niemahls jedoch in anderem, als dem auch in älterer Zeit gewöhnlichen Tonumfang. Nur ein einzigemahl finden wir das Phrygische angewendet, in der Melodie zu dem Liede über den 38sten Psalm: „Herr, laß deines Eifers Plagen ic.“ Wechsel des Taktes erscheint nirgend bei ihnen: sie gehören entweder unbedingt dem dreitheiligen Takte an (wie ihrer elf im Ganzen), oder dem geraden (wie die übrigen dreißig), wo aber doch rhythmischer Wechsel (in dreizehn Fällen) nicht ausgeschlossen bleibt, der seltener als Grundform (nur dreimahl), gewöhnlicher als einzelne Erscheinung (zehnmal) hervortritt.

Nicht lange nach dem so eben besprochenen Werke, um 1676, begegnen wir einem Erbauungsbuche, dem auch geistliche Lieder mit Melodien beigegeben sind; einem Buche, das, wenn auch nicht durch seine Singweisen, doch durch seine Lieder den evangelischen Kirchengesang bereichert hat. Sein Urheber hatte es ursprünglich nur für häusliche Andacht bestimmt, weshalb denn der arienhafte Ton der seine Lieder begleitenden Melodien nicht befremden darf. Es führt die Aufschrift: „Andächtige Haus-Kirche, oder Aufmunterung zur Gottseligkeit, darinnen kurze Anweisung, wie ein Evangelischer Christ in einer Woche durch, neben andächtigen Morgen- und Abendgebeten, auch mit zur Übung der Gottseligkeit dienenden, mit eigenen Melodien versehenen Gesängen, und beweglichen Betrachtungen, zum festen Grunde seines Glaubens, mit weniger Mühe und Zeit, die vornehmsten Glaubens-Articul wiederholen, und durch beständige Übung leicht und fest behalten könne. Anfänglich bloß vor sein Hauskirchlein verfertigt, nun aber auf Begehren auch andern Gläubigen mitgetheilt von Johanne Henrico Calisio, Wolaviensi Silesio, gewesenem Oerbdiacono zu Göppingen, anjeko Limburgischem Hof-Predigern, Cosistorialen, eines ehrwürdigen Ministerii Senioren, und Pfarr-Ern in Sulzbach. Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Moriz Endters, und Johann Andrea Endters seel. Erben Anno MDCLXXVI.“ Johann Heinrich Calisius, lutherischer Theologe und Poet, in der fruchtbringenden Gesellschaft der Besinnende, war — wie schon der eben mitgetheilte Titel zeigt — zu Wohlau in Niederschlesien geboren (1633), empfing den ersten Unterricht in seiner Vaterstadt, lag dann zu Leipzig der Gottesgelahrtheit ob unter Hülsemann und Kromayer, zu Straßburg unter Dorsch und Danhauer; die von ihm später bekleideten geistlichen Ämter nennt die Aufschrift seines Werkes. Schon mit dem 14ten Jahre hatte er zu dichten begonnen; später, um 1655, erschien von ihm zu Ulm unter dem Namen: „Eloridan von Wohlau aus Elsfien“ eine Liedersammlung, mit der seltsamen Benennung „blauer oder einfältiger Hirtengesänge dreifaches Bündlein“, das Werk eines nur 22jährigen; auch seine Hauskirche hatte (seiner Vorrede zufolge) bereits 17 Jahre früher, um 1659 erscheinen sollen, aber eine schwere Krankheit und allerhand Trübsal, die ihn und die Seinigen getroffen, hatten es verhindert. Sein Todesjahr wird von Beigel nicht angegeben, doch erwähnt dieser eines Schreibens, das Calisius am 14ten December 1703 von Seildorf aus an einen nicht genannten Sangleirath gerichtet habe, und woraus hervorgehe, daß er ein Anhänger des Thiliasmus gewesen sei. Er hat also mindestens ein Alter von 70 Jahren erreicht, und noch die Zeit der pietistischen Wirren erlebt, bei denen er wohl theilhaftig gewesen seyn mag.

Der Lieder seiner Hauskirche sind 65 mit eben so vielen Singweisen; sie sind den frommen

Betrachtungen auf alle Wochentage eingeflochten, die den Hauptinhalt des Werkes bilden. In der dazu später geschriebenen Vorrede (Sulzbach am 13ten Dec. 1674) äußert der Verfasser sich auch über die Melodien. „Den Liedern (sagt er) hat der ehrwürdige und wohlgelahrte Herr M. **Witns Fischer**, Augustanus, Eimburgischer Gemeinschaften Praeceptor zu Saildorf u. mit seinen anmuthigen Melodien das Leben gegeben, der auch, so wenig als ich, dadurch einige Ehre suchet, (und) nur dieses verlangt: dafern eine und andere Melodie Music-Erfahrenen sollte zu eilend vorkommen, solle ihr mit einem langsamen, hingegen zu langsam scheinenden mit einem schnellen Takt geholfen werden. Dazu ein Fundament von einem Instrument u. wohl kommen würde, wenn mans haben kann, wie dergleichen (in) Hauskirchen hin und wieder gefunden werden.“ Eine Abhülfe dieser Art liegt freilich nahe, wie denn auch die tägliche Erfahrung lehrt, in wie verschiedener Bewegung oft Einer und der Andere eine Singweise aufzufassen pflegt. Mein langsam und eilend, in dem Sinne, wie es hier nur genommen werden kann, drückt doch ein Maaß der Bewegung aus, das aus den inneren Verhältnissen der Melodie selbst hervorgeht, und nur in Vergleich mit dem Inhalte des Liedes als nicht angemessen erscheint; da aber wird durch Zurückhalten und Beschleunigen über dieses Maaß hinaus nicht geholfen werden können, es wird immer, sei es dem Liede, sei es der Weise, Zwang geschehen, und allezeit ein Zwiespalt empfunden werden. Wo nun ein solcher sich hervorthut, wird der gesunde Sinn sich stets nach einer andern, sinngemäßeren Melodie umsehen, sei die dem Liede mitgegebene, für sich selbst betrachtet, auch noch so anmuthig. Hierin finde ich den Grund, weshalb man, trotz der damahls beliebten Arienform der Melodien Fishers, und ihrer Sangbarkeit, sie auch dann verworfen hat, wenn sie für Lieder bisher ungebräuchlicher Strophen erfunden waren. Königs Liederschatz nimmt auf 7 Lieder aus Calisius Hauskirche Bezug, Freilingshausen giebt drei von diesen in dem 2ten, zuerst 1714 erschienenen Theile seines Gesangbuches; alle diese werden, eines ausgenommen, auf bekannte Melodien verwiesen. Dieses eine, bei unserem Dichter zur Erbauung am Dienstage bestimmt, führt die Überschrift: „Andacht von dem Greuel der Erbsünde“, und seine erste Strophe lautet:

Ach, wie hat das Gift der Sünden  
mich an Leib und Seel' verderbt,  
daß nichts Gut's an mir zu finden!  
mich beineben auch enterbt  
Gottes Bildes und der Gaben,  
so die ersten Eltern haben  
in der Unschuld noch erlangt,  
und darinnen schön geprangt,  
Oh' sie Satan hat gefangt!

Der ganze Inhalt des Liedes beklagt das menschliche Unvermögen Gott zu erkennen und zu lieben, die tiefe innere Verderbtheit der menschlichen Natur, das schwere Joch der Sünde, und bittet Jesum, den Abgrund aller Güte, um Erlösung aus dem Abgrunde solches Elends. Und dazu giebt Calisius' Buch eine Melodie, deren Aufgesang schon, dem alles Übrige ganz übereinstimmend ist, tiefe Behaglichkeit ausdrückt, ein Ton, dem man durch raschere oder langsamere Bewegung zwar eine wärmere oder

mildere Färbung geben, allein ihn nicht verwischen kann. \*) Mit Recht hat man daher diese Singweise verschmäht, und zunächst, die harte Tonart verwerfend, die weiche für eine neue Melodie gewählt; dann aber wiederum in dieser letzten die Schwäche einer Ausweichung in die harte Tonart am Schlusse der Stollen des Aufgesanges erkennend, bei einer zweiten Singweise für unser Lied eine phrygische Fortschreitung an dieser Stelle angewendet, eine Weise, welche nun die meiste Gunst gewann, und in der König und Freilingshausen übereinstimmen.

Wenige Melodien nur giebt ein anderes, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Galisius' Hauskirche, 1674, zu Wittenberg im Selbstverlage seines Verfassers und im Drucke des Universitäts-Buchdruckers Matthäus Henkel herausgegebenes geistliches Liederbuch. Durch seinen Titel, und seine Vorrede erfahren wir Alles, was wir von seinem Urheber wissen. Jener lautet: M. Michael Schernack von Treuen-Briezen aus der Mark, ihiger Zeit Gottes und seiner Kirche in Wittenberg Dieners, Siebenfache Welt- und Himmels-Capell, darein gesungen werden Welt- und Himmel-Lieder, welche einem Christen in dieser Welt dienen, und zu dem Himmel-Stande bringen können. Die Vorrede (oder Erinnerung an den Leser, wie der Verfasser sie nennt) bemerkt über die mitgetheilten Melodien — deren nur acht zu 65 Liedern sind — Folgendes: „Wenige haben neue Melodien, und zwar des wohlerfahrenen Musici Herrn **Johann Ulich**, Chori musici Directoris in Wittenberg, meines geehrten Gönners und liebwürthen Freundes, welchen ich nach der Welt Heuchelei nicht in den Mund loben will, sondern vielmehr einem Jeglichen verspreche, das von ihm zu befinden, was Syrach sagt, Cap. IX. V. 29 (?). Und sollte gedachter Musicus Gott und der Kirchen zum Besten seine anmuthige Music-Erfahrung noch ferner vernehmen lassen, er würde ihm gegebenes Bibel-Lob noch mit höherem Ruhme erhalten 1c.“ Von diesem Ulich weiß uns Walter (S. 639) mehr nicht zu sagen, als daß er Cantor in Wittenberg gewesen — was wir so eben durch seinen Dichter vernahmen — und um 1678 eine kurze tabellarische (?) Anweisung zur Singekunst (drei Bogen in Folio) haben drucken lassen. In diesem Werke biete er, bei Gelegenheit der Vorrede, auch einige Sing- und Instrumentalstücke den Verlegern an, die sich darauf einlassen möchten; woraus wir denn sehen, daß er mit dem

\*) Vitus Fischer bei Galisius.

König I.

II.

u. f. w.

u. f. w.

u. f. w.

Seinigen sich nicht selten machte, und seine anmuthige Musikerfahrung gern ferner vernehmen lassen wollte. Was davon öffentlich geworden, habe ich nicht ermitteln können. Von den acht Melodien unseres Buches gehören ihm nur sieben, denn die des achten Liedes der ersten Abtheilung desselben: „Jesu deine Schmerzen“ ist die bekannte alte des Judasliedes. Dieser Abtheilungen sind sieben, wie schon der Titel andeutet. Die erste bringt Fest- und Sonntagslieder, 15 an der Zahl mit drei Melodien (zu dem 8ten, 10ten und 11ten); die zweite 7 Glaub- und Lebenslieder, mit einer Singweise (zu dem 9ten); die dritte eben auch 7 Buß-, Beicht- und Communionlieder; die vierte, umfangreichste von allen, 26 Kreuz- und Trostlieder; die fünfte fünf Wetterlieder; die sechste drei Danklieder, alle ohne Beifügung von Melodien; die siebente beschäftigt sich mit den letzten Dingen, „als dem Tode und Sterben, Auferstehung der Todten, jüngstem Gericht, der Erde und des Himmels Untergange, der Hölle und dem Himmel“, in 15 Liedern, deren vier (das 5te, 8te, 9te, 10te) eigne Melodien haben, und unter denen zwei (das 8te und 9te) Gelegenheitslieder sind auf das Ableben zweier Freundinnen des Dichters (Frau Euphrosine Walterin geb. Schneiderin, und Jungfrau Maria Elisabeth Schneiderin). Diese Melodien werden mit einer bloßen bezifferten Grundstimme gegeben, mit Ausnahme der für das 10te Lied der 7ten Abtheilung erfundenen: „O Himmels Geist, stärke meinen Muth“, welche 4stimmig gesetzt ist. Die Lieder der 3ten bis 6ten Abtheilung, zwölf in der ersten, sechs in der zweiten, und elf in der letzten werden auf bekannte Melodien verwiesen, über welche wir eine merkwürdige Äußerung Schernacks finden in seiner „Erinnerung an den Leser“, aus der deutlich zu entnehmen ist, in welchem Verhältnisse Viele, vielleicht die Meisten, namentlich der sogenannten Gebildeten, zu ihrer Vorzeit standen, und welche Macht die zierliche Konkunft ihrer Lage auf sie übte. Schernack sagt: dem hochtheuren Manne Luther, und andern hocherleuchteten Männern habe er nicht mehr, als in den gesetzten Melodien folgen können, „wiewohl solche zur Zeit auch hart klingen, also, daß man die Lieblichkeit mit der Gewohnheit erhalten muß.“ Daß dieses die Meinung der Mehrzahl in den letzten Jahren der späteren Hälfte des 17ten Jahrhunderts gewesen, davon läßt uns freilich die an jene alten Singweisen gelegte glättende, schmeibigende Hand der Meister jener Zeit nicht zweifeln, doch begegnet uns selten ein so offenherzig abgelegtes Geständniß, daher es schon der Mühe lohnt, es aufzuzeichnen.

Schernacks Lieder fanden, bald schon nach dem Erscheinen seines Buches, Anklang. Sechs derselben nahm schon das um 1676 von Saubert herausgegebene Nürnberger Gesangbuch auf, zwei fügte dessen spätere, um 1690 von Conrad Feuerlein besorgte Ausgabe hinzu; alle diese finden wir noch in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs Liederschatz genannt, und dazu noch fünf andere, so daß um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts 13 Lieder seines Buches in kirchlichem Gebrauch waren. Allein es ist auffallend, daß unter den seinigen keines gewählt wurde, das durch Ulich mit einer eigenen Melodie versehen war, daß aber eines, bei dem dieses der Fall ist, eben nicht ihm angehört: das Lied: „Meinen Jesum laß ich nicht“ (Christian Keimanns<sup>\*)</sup>). Es war schon 1676 dem Nürnberger Gesangbuche einverleibt mit Hammerschmidts Melodie, und wird mit Ulichs erst bei König gefunden, die an der 4ten Stelle unter acht Singweisen steht, welche dort für dieses beliebte Jesuslied gegeben werden. Auch später noch hat sie neben

\*) S. Beispiehl Nr. 183.

Hammerschmidts sich erhalten, und so ist denn Ulich mit einer Melodie mindestens in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geblieben. Für das von Schernack ohne eigene Melodie aufgenommene Lied eines unbekannten Dichters: „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“ giebt König später eine solche, die sich jedoch nicht weiter verbreitet zu haben scheint.

Im Jahre 1681 erschien zu Hamburg, bei Georg Rebenlein gedruckt, eine Sammlung geistlicher Gesänge, merkwürdig nicht etwa deshalb, weil sie für den evangelischen Kirchengesang besonders ausgiebig gewesen, sondern weil sie eine der ersten ist, welche an das Licht traten, seitdem die, bisher nur an Fürstenthöfen als Prachtspiel gehegte Oper in der Reichs- und Hansestadt Hamburg auch Volksschauspiel geworden war, und nunmehr auf die Tonkunst überhaupt, und zumahl auf die geistliche, einen bedeutenden Einfluß gewann; weil ferner diese Sammlung von einem Dichter herrührt, der vom Standpunkte des Geistlichen aus, nicht lange nachher, dieses Schauspiel gegen die Angriffe eifernder Amtsbrüder vertheidigte, und weil ein Tonkünstler sich ihm gesellte, sie mit Melodien auszustatten, der bereits früher seine Thätigkeit vorzugsweise jenem Schauspiele gewidmet hatte. Das Buch, worauf hier hingedeutet wird, führt den Titel: „Geistliche Lieder, theils auf die hohen Feste, theils auf die Passion oder Leiden Christi, theils auf unterschiedliche Vorfälle im Christenthum gerichtet; schrieb Heinrich Elmenhorst, ältester Prediger zu St. Catharinen, mit J. W. Franken G. M. anmuthigen Melodien.“ Heinrich Elmenhorst, zu Parchim im Mecklenburgischen am 19ten October 1632 geboren, lag der Gottesgelahrtheit zu Leipzig ob, wo er um 1653 die Magisterwürde erhielt, und setzte später zu Wittenberg seine Studien fort. Im Jahre 1660 erhielt er die Stelle des Diaconus an der Catharinenkirche zu Hamburg, um 1673 die des Archidiaconus, um 1697 endlich das Pastorat an der St. Jacobikirche daselbst, dem er sieben Jahre, bis an seinen am 21. May 1704, im 72sten Jahre, erfolgten Tode vorstand. Schon vor Herausgabe der angezeigten geistlichen Lieder-sammlung hatte er zwei geistliche Opern gedichtet, 1679 Michal und David, 1681 Charitine, welche von **Johann Wolfgang Franz** in Russl gesetzt, die Hamburger Opernbühne bereits in den ersten Jahren ihres Entstehens (seit 1678) betraten, und mit Beifall aufgenommen wurden. Sieben Jahre später, 1688, trat Elmenhorst mit seiner *Dramatologia antiquo-hodierna* hervor. Sie war durch eine, eben um 1681, von seinem Amtsbruder, dem D. der Theologie und Pastor an der Jacobikirche zu Hamburg, Anton Reiser, herausgegebene Schrift, unter dem Namen *Theatromania* veranlaßt, trat ihr jedoch nicht sogleich, sondern erst 2 Jahre später entgegen, nach dem Tode Reisers. Dieser hatte in seiner Schrift die öffentlichen Schauspiele als Werke der Finsterniß dargestellt, die sowohl durch heidnische Scribenten, als durch die alten Kirchenlehrer verdammt seien. Einem solchen Verwerfungsurtheile gegenüber bemühte sich Elmenhorst, unter Berufung auf viele Aussprüche der Kirchenväter, zu zeigen, was die Opernspiele bei den Heiden gewesen, wie die Kirchenlehrer sie nur wegen des dabei vorgegangenen abgöttischen und lasterhaften Thuns verworfen hätten; wie sie nun in neuerer Zeit „nicht zur Unehrlbarkeit und sinnlicher Augenlust, sondern zu geziemender Ergözung und Erbauung im Jugendwandel vorgestellt würden, und dannhero von christlicher Obrigkeit als Mittel-dinge wohl können erlaubt, und von Christen ohne Verletzung des Gewissens geschaut und angehört werden.“ Daß dieses, mit Mäßigung und Billigkeit, selbst mit einem gewissen Aufwande von Gelehrsamkeit, ausgesprochene Urtheil eines angesehenen Geistlichen nicht ohne Einfluß blieb, ist leicht zu errathen, um so mehr, da man ihn selber als Dichter einiger Opern kannte, wiewohl er sich nicht öffent-

lich als solchen genannt hatte. Eine endliche Entscheidung des Streites führte es freilich keineswegs herbei, dieser entbrannte in der Folge wiederholt, bald mehr, bald minder heftig, vornehmlich da man, nicht mit Unrecht, den Einfluß des Opernwesens auch auf die Kunst in der Kirche wahrzunehmen glaubte, und darin eine Entheiligung fand. Wir können dabei gegenwärtig nicht verweilen, weil die, namentlich über das theatrale Gepräge kirchlicher Musiken, und dessen Zulässigkeit oder Verwerflichkeit gewechselten, heftigen Schriften einer späteren Zeit angehören. Die Einwirkung des musikalischen Drama auf den Kunstgesang in der Kirche, und mittelbar auf den Gemeinegesang, ist allerdings lange schon vor dem ersten Erscheinen einer Oper auf der Hamburger Bühne wahrzunehmen; wir sahen sie bald nach dem ersten Jahrzehend des 17ten Jahrhunderts von Italien aus bereits über Deutschland sich verbreiten. Allein von Wichtigkeit war es doch, daß sie nunmehr, über die ausübenden Künstler und die Kunstgebildeten hinaus, auch auf die Gemeinen, zumahl in den Städten, sich ausdehnte. Denn diese, im Beginn nicht Empfangende allein, sondern als Erfinder, Sänger der Kirchenweisen Selbstthätige, ja, selbst als die Sängergabe allgemach auf die Künstler übergegangen war, immer noch, durch die Erinnerungen und Anklänge früherer Zeit, über die von Kunstgelehrten Meistern ihnen dargebotene Gabe an geistlichen Weisen wesentlich Entscheidende, traten nunmehr in ein ganz verschiedenes Verhältniß zu ihren späteren Sängern. geraume Zeit nahm das Liedhafte in den musikalischen Dramen jener Zeit eine vorzügliche Stelle ein, wie es denn auch in den kirchlichen Kunstgesängen bisher stets vorgewaltet hatte, so daß, wie wir gesehen, nicht selten Melodien, die vom Chöre herab Anklang gefunden hatten, ihren Weg in die Gemeinde sich bahnten. Allein von der Bühne herab übten ansprechende Singweisen eine noch bei weitem größere Einwirkung, eine persönlichere dürfte man sagen, auf die Hörenden. Die lebendige Gegenwart scenischer Darstellung, mit der sie in unmittelbarem Zusammenhange erschienen, prägte sie viel tiefer ein, als das bloße Anhören es früher gethan, und befieng die nicht mehr allein Vernehmenden, sondern nun auch Schauenden, mit verdoppelter Gewalt. Vor dieser mußte die alte, zuvor aus eigenthümlichem, ursprünglichem Borne des Innern gequollene, dann von der in neuem Sinne reich aufgeschossenen, fremden Kunstwelt fast überwucherte Erfindungsgabe nun gänzlich versiegen, die Erinnerung an die Grundanschauungen, auf denen sie beruht hatte, mußte allgemach verbleichen. Der Volksgesang, zuvor die Grundlage und Quelle des kirchlichen Gemeinegesanges — will man anders in dieser Zeit von einem Volksgesange noch reden — trug jetzt das von der Bühne her im Gedächtniß Gebliebene lediglich zu Haus, und in dem mehr oder minder geschickten und glücklichen Aneinanderreihen, Verknüpfen des von daher Zusammengerasteten bestand nunmehr alle Selbstthätigkeit, die man ihm noch beimessen mag. Dadurch bereitete sich die veränderte Gestalt vor, in der wir den allgemeinen Kirchengesang um den Beginn des folgenden, achtzehnten Jahrhunderts antreffen werden, und wenn wir auch diese Veränderung auf Eimenhorsts Liederbuch unmittelbar nicht zurückführen können noch wollen, so ist es doch am ersten geeignet, uns an dieselbe, und an die ersten Thatfachen zu erinnern, woran sie sich knüpft. Johann Wolfgang Frank, der Sänger Eimenhorsts, zu dem wir nun zurückkehren, obgleich auf dem Titel des Buches durch die Buchstaben G. M. als Capellmeister bezeichnet, auch von Mattheson, seiner Geschicklichkeit wegen, so genannt, war doch nicht Tonkünstler von Beruf, sondern ausübender Arzt zu Hamburg. Er brachte in den Jahren 1679 bis 1686 vierzehn Opern auf die dortige Bühne, soll sich dann nach Spanien an den Hof Karls des Zweiten begeben, und dort, als Günstling des Königs in jener ränkevollen Zeit

beneidet, durch Hinterlist seiner Mißgönnner das Leben eingebüßt haben. Sein Namenszeichen tragen nur die zehn Passionslieder, die unser geistliches Liederbuch enthält; in einer späteren, um 1700, noch bei dem Leben Elmenhorsts durch den Prediger D. Johann Christoph Jauch an der St. Lambertuskirche zu Lüneburg veranstalteten, bis auf hundert Lieder vermehrten, durch Johann Stern daselbst gedruckten und verlegten Ausgabe derselben — die ich nicht aus eigener Anschauung kenne — sollen Georg Behme, und Peter Laurent Moßensfuß, zwei sonst nicht weiter bekannte Tonkünstler, als Urheber der anderen und der neuen Melodien dieses Buches bezeichnet seyn. Zwei jener Passionslieder, deren Melodien in der älteren Ausgabe von 1681 mit Franks Namen bezeichnet sind, finde ich später in einem kirchlichen Melodienbuche wieder: in dem von dem Cantor Georg Christian Schemelli zu Zeitz um 1736 zu Leipzig herausgegebenen Musikalischen Gesangbuche. Das eine (Nr. 258) nebst seiner ursprünglichen, durch Johann Sebastian Bach mit einem bezifferten Basse, und allerhand arienhaften Auszierungen versehenen Singweise:

Die bittre Leidenszeit beginnet abermahl,  
und breitet kläglich aus die große Pein und Quaal,  
Darin mein Jesus sich so willig hat begeben &c.

das andre (Nr. 935) im Anhange, auf die Melodie: „Herzlich thut mich verlangen“ verwiesen:

Komm Seele, Jesu Leiden  
soll mein' Ergezung sein,  
daran will ich mich weiden,  
da senk' ich mich hinein &c.

Auf diese Melodie verweist es auch Königs Liederchaß. Andere Singweisen unserer Sammlung habe ich, als kirchlich gewordene, nicht auffinden können\*); spätere Melodienbücher des scheidenden 17ten Jahrhunderts, das Nürnberger (1690), das Dresdner Kirchen- und Hausbuch (1694) nebst seinem Anhange von hundert Liedern, die spätere Ausgabe des großen Cellischen Gesangbuches (1696), enthalten vergleichen nicht; selbst in Bronners in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts (1715) zu Hamburg erschienenem Choralbuche sind deren nicht anzutreffen, sie scheinen daher in des Sängers Vaterstadt keinen Anklang gefunden zu haben.

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Lieder Elmenhorsts gab Mauritius Cramer, Pastor zu Warno in Ditmarschen, eine Sammlung geistlicher Gesänge heraus (1683), gedruckt durch Reinhart Janßen zu Glückstadt, unter der Aufschrift: „Heilige Andachten.“ Es sind ihrer 89 im Ganzen, von denen 20 mit Melodien versehen sind. Von diesen ist, so weit meine Forschung reicht, keine in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, wenn auch acht von den Liedern des Dichters in Königs Liederchaß als gebräuchliche angezeigt sind, und für deren zwei dort eigene Singweisen gegeben, die übrigen aber auf bekannte verwiesen werden. Wir hätten also dieses Liederbuch übergehen dürfen, wenn es nicht durch das sich allgemach neu entwickelnde Verhältniß des weltlichen Liedergesanges zu dem geistlichen, worauf es uns hinweist, und woran wir so eben durch Elmenhorst erinnert

---

\*) König hat für die beiden Lieder Elmenhorsts: „Wie seh ich dich, mein Jesu, bluten“ (Liederchaß S. 73), und: „Du fährest, Jesu, himmelauf“ (S. 92) eigne Melodien, die ich, außer Stande, das früher benutzte Exemplar des Elmenhorstschen Buches wieder zu erlangen, nicht mit den darin befindlichen vergleichen konnte. Außerdem verweist er fünf Lieder (der ältesten Ausgabe jenes Buches) auf bekannte Melodien.

wurden, einiges Verweilen verdiente. Fünf und dreißig Jahre früher sahen wir Neufrenz die Anwendung weltlicher Weisen auf geistliche Lieder, nachdem sie lange zuvor vielfältig geschehen war, und kaum einer Vertheidigung zu bedürfen geschienen hatte, mit Besorgniß möglichen Tadel, als etwas Zulässiges rechtfertigen. Wir lassen dahingestellt seyn, welche unmittelbare Wirkung diese seine Rechtfertigungsschrift gehabt habe; allein jetzt, um so viel später, sehen wir Cramer mit größerer Zuversicht auftreten, und Ähnliches nicht allein als statthaft vertheidigen, sondern selbst als nützlich und schriftmäßig rühmen. Er vergleicht das Entleihen weltlicher Singweisen für geistliche Zwecke mit jenem Entführen geborgter goldner und silberner Gefäße, das die Israeliten bei ihrem Auszuge gegen die Ägypter ohne Scheu geübt, und dann das Köstlichste des Entlehnten zum Baue der Stifshütte als Heboffer dargebracht hätten. Daran schließt er sodann folgende Ausführung: „Die Kirche Gottes (sagt er) und eine jede gläubige Seele lebet in dieser Welt in immerwährendem Streite, Gott aber giebt ihr den Sieg durch unsern Herrn Jesum Christum. Wo Krieg und Sieg, da Raub und Beute. Hier gedenke ich an den Spruch Davids: Psalm 68, V. 13: Die Hausehre theilet den Raub aus. Auf mein Fürhaben diese Worte zu deuten, so achte ich eine weltliche Melodey, eine weltliche Erfindung mit ihren zierlichen Worten, wenn solches Alles gebührender Weise in geistlichen Sachen angewandt wird, für einen Raub, welchen die Hausehre austheilet. Ein Raub ist, was ein Überwinder seinem Feinde entwendet, als Waffen, Fahnen, Kleider, Geld, Proviant, und dergleichen. Die lieblichen Melodeyen, schönen Erfindungen, geschicklichen Worte, so lange sie auf weltliche Dinge, auf Liebesfachen, Saufhandel, u. s. f. gerichtet, gehören der Welt, und ihrem Herrn, dem Satan. Ach, wie manches junges Herz, wie manches zarte Blut, welches einem Jünder gleich ist, der den Funken im Augenblicke auffängt, wird durch die wohlgefügten weltlichen Lieder, und deroelben süße Weisen zwar lieblich, doch gefährlich bestritten, von Gott und seinem Worte abgeführt, zur Uppigkeit, Schwelgen, Unzucht und andern Lastern verleitet, daß es die Welt liebgewinnt, die Sünde für Kurzweil und Scherz zu halten sich angewöhnt, den fleischlichen Begierden Zügel und Spornen giebt, und also in ein wildes, wüstes Wesen, ja, dem Satan, seinem ärgsten Feinde, in die Klauen geräth. Sollte es nun nicht gut und christlich gethan seyn, sich bemühen, dem Feinde, dem Satan, der Welt und dem lästernen Fleische diese Waffen (ich verstehe den Syrenengesang, die weltlichen, verführischen Lieder) aus den Händen zu winden, sie als einen Raub davon zu tragen, ja, sich dessen hinführo gegen den Feind zu bedienen, damit man ihm zuvor gedienet, und ihn, wie David den Goliath, mit seinem eignen Schwerte zu schlagen? Solches kann aber, meines Erachtens, zum Theil auch dadurch geschehen, wenn man mit denen Erfindungen, Worten, Melodeyen, womit man zuvor die weltliche Eitelkeit besungen, jetzt seine Thorheit beseufzet, und womit man zuvor der Lust Thür und Thor geöffnet, jetzt seine Sünde beklaget, Gottes Gnade suchet, oder demselben für die schon erlangte danket. So theilet denn die Hausehre den Raub aus.“ Als Israel (heißt es dann weiter) nach des Herrn Gebot, die Midianiter, durch die es zu Abgötterei und Unzucht verführt worden, bekriegt, und durch Gott den Sieg über sie erlangt hatte, sei ihm geboten worden, den Raub an Gold, Silber und Erz u. durchs Feuer gehen zu lassen, was aber kein Feuer leiden könne, mit Wasser zu besprengen. Von dem so Gereinigten habe es dem Herrn sodann freiwillige Opfer gebracht. In der Welt sei nach Gottes Geheiß alltäglich gegen die Verführung zu streiten, und der Sieg sei gewiß, wenn der Kampf in der Furcht des Herrn angetreten werde. Lasse man nun, was man der überwundenen Welt ge-



raubt, durch das Feuer der brünstigen Andacht gehen, und besprenge es mit bußfertigen Thränenwasser, so dürfe man es wohl Gott in sein Heiligthum als angenehmes Opfer bringen, ihn damit preisen und ehren; „welches auch dieser, und aller meiner Lieder einiges Absehen seyn soll“ schließt Gramer.

Was er nun hierauf über seine Lieder selbst sagt, bedarf nur einer kurzen Andeutung. Sie seien, versichert er, aus Andacht geflossen, und hätten keinen andern Wunsch, als solche in den Herzen Anderer zu erwecken; große Kunst sei in ihnen nicht gesucht, noch der gute Gedanke um des Buchstabens willen beeinträchtigt. „Kunst und Andacht — fügt er hinzu — streiten zwar nicht, sondern küssen oft einander auf das Liebreichste, doch scheint es, daß die Andacht, als eine große Fürstin, an die gemeinen Gesetze der Kunst sich nicht allemahl binden lasse, sondern daß ihr ein wenig größere Freiheit zu gönnen.“ Von den Liedern geht er zu den Melodien über. „Die Melodien anlangend“ (fährt er fort) „sind die meisten theils aus unsern gewöhnlichen Kirchengesängen, theils aus des seel. Herrn Ristens schönen Liedern, und sonst bekannt. Die weltlichen Lieder, daraus einige ihren Ursprung haben, nahmktündig zu machen, habe aus Ursachen unterlassen, und dagegen ihre Melodien dabei setzen lassen. Wer sie daraus nicht erkennen kann, dem mögen sie meinerwegen immerhin unbekannt bleiben. Auf einige sind ganz neue Weisen gesetzt. Solchen Dienst hat Herr **Sturicus Krohn**, Organist hieselbst, und durch dessen Beförderung andre wohlgeliebte Musici mir erwiesen, dessen ich an diesem Orte rühmlich zu gedenken habe u.“ Die in den heiligen Andachten unsers Dichters enthaltenen Lieder sind in fünf Abschnitte getheilt. Die der drei ersten sind ohne Ausnahme auf bekannte, ältere Kirchenweisen, und auf Melodien Ristischer Lieder verwiesen. Eine Eingangsandacht aus dem ersten Psalm, „Segen und Fluch, Leben und Tod“ überschrieben, eröffnet das Ganze, dann folgt eine Reihe anderer Psalmlieder, dreißig im Ganzen: in dem ersten Abschnitte über die 7 Bußpsalmen\*), in dem 2ten über den 111ten bis 118ten Psalm, das sogenannte große Halleluja, in dem 3ten über die Lieder im höheren Chor, den 120sten bis 134sten Psalm. Der 4te Abschnitt giebt in dreizehn Liedern eben so viel Festandachten; auch hier ist die Mehrzahl auf bekannte geistliche Melodien verwiesen, bis auf zwei, denen eigene Singweisen ohne Bass, wie alle in unserer Sammlung gegebenen, beigelegt sind. Die meisten Melodien — ihrer achtzehn — befinden sich bei den 46 Liedern des 5ten Abschnitts, welche „vermischte Andachten“ enthalten. An sichern Kennzeichen, die für das Buch neuerfundener Singweisen von den entlehnten, weltlichen zu unterscheiden, gebricht es; den Ursprung dieser letzten hat, wie wir sahen, der Dichter absichtlich im Dunkeln gelassen, auch wäre es eine unfruchtbare Mühe, demselben nachzuforschen, da die Melodien sich nicht weiter verbreitet haben. Nur muthmaassen läßt sich, daß die als eigene ihrer Lieder bezeichneten von Krohn und seinen Genossen herühren werden (Nr. 43. 59. 61. 66. 72. 76), zumahl solche — deren aber nur zwei sind, die des 66ten und 76ten Liedes — die als neue ausdrücklich genannt sind. Über jenen Heinrich Krohn, Gramers Sänger, findet sich nirgend eine Nachricht; wir können eine solche auch um so mehr entbehren, da, was er hier geleistet, für sich genommen, von keiner Bedeutung ist. Die übrigen Singweisen, denen entweder jede Überschrift fehlt (Nr. 55. 60. 77. 82), oder die nur „in folgender Melodie“ überschrieben sind (63—65, 67—71) mögen von weltlichen Liedern stammen. Nur wird

\*) Ps. 6. 32. 38. 51. 102. 130. 143.

man dabei nicht an Volksweisen denken dürfen, sondern an Melodien damals beliebter Gesellschafts- und Bühnenlieder, worauf auch schon der in einigen vorwaltende gefuchte Wortausdruck deutet, der bei ihnen, obwohl entlehnten, nicht befremden kann, da nach des Dichters Geständnissen viele ihrer Lieder in Erfindungen, ja, gar vielen Worten, den ursprünglichen nachgegangen sind. Nur ein einziges Lied, das 43ste, das die Überschrift trägt: „Weihnachten Freude, nach Art des heidnischen Liebes im teutschen Herkules: Ihr Admer, nehmt des Glückes wahr, in seiner eigenen Melodie, wie folget“ 1c. giebt eine bestimmtere Andeutung des Ursprungs seiner Singweise. Das Entleihen weltlicher Melodien wie es durch Cramer geschah, wenn er es auch in ganz ähnlichem Sinne rechtefertigt als frühere Umbichtende, hat dennoch wie der Erfolg zeigte, eine ganz andere Bedeutung. Nicht eine allgemeine, weitgreifende, wie in jener älteren Zeit, wo das einer höheren Bestimmung geweihte Erborgte im Volke verbreitet war, sondern eine beschränkte für die engeren Kreise in denen die Lieder galten, deren Singweisen für geistliche Zwecke benützt wurden; Weisen die, wie ihre Lieder aus veränderlicher Vorliebe und Neigung der Zeit hervorgegangen, mit dieser schnell dahinwelkten. So, als einzelne, verschwanden sie schnell und wirkungslos, aber die Neigung Weltliches für Heiliges zu verwenden, wurzelte immer tiefer, und erzeugte, jetzt an vergängliche Hervorbringungen der Mode geknüpft, zuletzt die Richtung, auch neu erfundene Weisen geistlicher Lieder modisch zierlich zu gestalten, und dadurch jenen Liedern einen Schmuck mitzugeben, unter dem sie leichter Eingang fanden. So bereitete sich allgemach das Gepräge der geistlichen Melodie vor, wie wir es um den Beginn des folgenden Jahrhunderts finden werden, und das schon im siebzehnten vielfach vorgebeutet erscheint.

Eben so deutet sich jene Sinnesweise schon in dieser früheren Zeit an, der in der Folge die Mehrzahl geistlicher Lieder ihr Daseyn verdankt. Es sind zwei kirchliche Liederdichter zumahl, in denen sie hervortritt, und deren innere Geistesverwandtschaft mit Johann Franke, dem Dichter Christoph Peters, der uns nur so eben erst beschäftigte, nicht zu leugnen ist. Auf beide, deren Lieder eine nicht unwichtige Stelle in der evangelischen Kirche einnehmen, haben wir nun unsere Aufmerksamkeit zu richten. Beide waren, wie Zeit-, so auch Landesgenossen; sie stammten aus Schlesien, von woher mancher nachhaltige Ton in heiligen Gesängen angeschlagen ist, der noch gegenwärtig in der evangelischen Kirche fortklingt. Der ältere von ihnen ist Johann Scheffler, oder seinem bekannteren Namen nach, Johann Angelus; der jüngere Christian Knorr von Rosenroth.

Johann Angelus wurde im Jahre 1624 zu Breslau geboren. Er beschäftigte sich frühe mit Naturwissenschaft, lag dann der Arzneikunde ob, gewann die Doktorwürde, und trat zunächst als Leibarzt in die Dienste des Herzogs Sylvius Nimrod von Württemberg, Julianischer Linie, Besitzers der Fürstenthümer Ols-Münsterberg in Schlesien durch seine Gemahlin; später hielt ein gleiches Amt am Hofe Kaiser Ferdinand des Dritten ihn fest. Man erzählt, er habe, durch die Schriften Jacob Böhme's angezogen, der mystischen Theologie sich ganz hingeeben; es seien ihm Gewissenszweifel daraus erwachsen, die Schriften eines spanischen Mystikers, Johannes ab Angelis — die Triumphe der Liebe, das Buch über Salomons hohes Lied — hätten ihn endlich dem katholischen Glauben gewonnen, und von dem Letztgenannten, seinem Lehrer und Führer, habe er den Namen Angelus angenommen. Dem sei nun wie ihm wolle, genug, wir finden ihn um das Jahr 1653 als Priester der römischen Kirche, und als solcher endete er auch sein Leben im Matthiasstifte zu Breslau, am 9ten Juli 1677. Das Werk, wodurch Angelus für den evangelischen Kirchengesang uns

vorzüglich wichtig ist, erschien zwanzig Jahre vor seinem Tode, um 1657, zu Breslau in der Baumannischen Druckerey daselbst durch Gottfried Gründer gedruckt, unter der Aufschrift: „Heilige Seelenlust, oder Geistliche Hirten=Lieder der in ihren JESUM verliebten Psyche, gesungen von Johann. Angelo Silesio, und von Herrn Georgio Josepho mit außbündig schönen Melodien gezieret. Allen liebhabenden Seelen zur Ergötzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe, zu Lob und Ehren Gottes an Tag gegeben.“ Der Empfehlung des Buches, und dem Imprimatur des Officials Sebastian von Rostock, gegeben zu Breslau am ersten May 1657, folgt dann die Aufschrift des Dichters: „Jesu Christo, dem liebwürdigsten unter allen Menschenkindern, dem Könige, dem Gotte, dem Anfänger und Vollender aller Liebe, dem einzigen Ziel und Ende der verliebten Herzen, seinem höchsten Gutte und ewiger Seeligkeit 1c.“, und dieser Widmung schließt sich an das Vorwort an die „verliebte Seele.“ Sie wird ermahnt aller Weltliebe abzusagen, und einzig dem Erlöser ihre Liebe zuzuwenden; sich nicht den Dorinden, Flavien, Purpurillen 1c. zu ergeben, die doch nur nichtige Umdinge seien, und Schatten in der Lust, oder Syrenen und Seelenverführerinnen; in Christo Jesu sei die allfreundlichste Anmuthigkeit, die allernmuthigste Lieblichkeit, die allerlieblichste Huldseligkeit, die allhuldseligste Schönheit. Er sei der holdselige Daphnis, der sorgfältige Corydon, der treue Damon, ja der Preis und die Krone aller tugendhaften und auferlesenen Schäfer und Schäferinnen. Hier sei die milddreiche Galathea, die ewige Güttigkeit (als eine süße Milch=Göttin); die edle Sophia, die ewige Weisheit; die schöne Callisto, die ewige Schönheit; der holdseelige Athem des guten Hirten vermöge die gefrorne Erde des Herzens aufzuthauen und zu erquicken. Zu ihm, dem Schönsten unter den Menschenkindern, unserem Jesu, habe die verliebte Seele ihr Gemüth zu erheben, seiner seligmachenden Umfassung werde sie herzlich befohlen. — In einer besonderen Erinnerung an den Leser wird noch bemerkt, daß einige fremde Melodien zu den folgenden Liedern aufgenommen worden, deren Urheber unbekannt seien; man thue es zu wissen, weil man sich nicht mit fremden Federn schmücken wolle. „Werden wir aber verspüren — heißt es dann zum Schlusse — daß dir diese Arbeit gefallen wird, so sollt du künftig unsre meiste Melodien mit schönen Symphonien und vollstimmigen Instrumenten zu öffentlichem Kirchen-Brauch zu empfangen haben.“ — In dieser frühesten Ausgabe sind 123 Lieder, mit eben so viel eigenen Melodien, in drei Bücher abgetheilt, gegeben. Das erste Buch, 40 Lieder enthaltend, beschäftigt sich in seinen Liedern mit dem kindlichen Erlöser; nachdem die Psyche in zwölf derselben ihr Verlangen nach ihm ausgehaucht, sich versprochen hat, ihn bis in den Tod zu lieben, wie (Nr. 10) in jenen Zeilen:

Ich will dich lieben meine Stärke,  
ich will dich lieben meine Zier,  
Ich will dich lieben mit dem Werke  
und immerwährender Begier;  
ich will dich lieben, schönstes Licht,  
bis mir das Herze bricht 1c.

wird ihre Sehnsucht laut nach seiner geistlichen Geburt, sie bittet „daß solche in ihrem Herzen geschehen möge:“

Geh auf meins Herzens Morgenstern  
und werde mir zur Sonne;

Geh auf, und sei nunmehr nicht fern  
 Du wahre SeelenWonne;  
 Erleuchte mich ganz inniglich  
 Daß ich in deinem Lichte  
 Noch diesen Tag beschauen mag  
 Dein liebstes Angesichte.

Sie bereitet sich vor zu seiner Geburt, empfängt ihn dann in ihre Arme, und ergießt sich, oft tändelnd, Heidnisches dem Christlichen, in den Namen mindestens, vermengend, in unerschöpfliche Lobpreisungen seiner Schönheit. Die 24 Lieder des zweiten Buches (Nr. 41 — 64) betrachten das Leiden des Herrn; hier erscheinen wieder die um jene Zeit so häufigen Andachten zu den Gliedern des Gekreuzigten. In diesem Buche begegnen wir dem schönen Liede (es ist das 53ste) das auch die evangelische Kirche in den Kreis ihrer heiligen Gesänge aufgenommen hat, in welchem die Psyche bittet, „daß Jesu Leiden ihr möge zu statten kommen:“

Die Seele Christi heil'ge mich,  
 Sein Geist verzucke mich in sich,  
 Sein Leichnam, der für mich verwundet  
 Der mach mir Leib und Seel' gesund 1c.

In dem dritten Buche, das uns 59 Lieder bietet (Nr. 65 — 123), wird des Herrn Auferstehung gefeiert, seine Himmelfahrt, die Gaben des heiligen Geistes; hier ertönt auch der Lobgesang der Maria, den die Psyche ihrem Heilande singt (Nr. 99); es erscheinen mehrere Abendmahlslieder, und ein großer Theil der übrigen singt die geistliche Liebe der Seele zu ihrem Erlöser im Sinne, und mit ausdrücklichem Bezug auf viele Stellen des hohen Liedes. Zu den schönsten und innigsten dieses Buches gehört das, auch in der evangelischen Kirche heimisch gewordne Lied (Nr. 107) in welchem die Seele der ewigen Liebe sich ergiebt:

Liebe, die du mich zum Bilde  
 deiner Gottheit hast gemacht,  
 Liebe die du mich so milde  
 nach dem Fall mit Heil bedacht;  
 Liebe, dir ergeb' ich mich  
 Dein zu bleiben ewiglich!

Vielleicht noch in demselben Jahre — denn eine nähere Bezeichnung fehlt — erschien als Ergänzung der vorangehenden drei Bücher, in demselben Drucke und Verlage, ein 4tes, unter dem Titel: „Johannis Angeli und Georgii Josephi Vierter Theil der geistlichen Hirtenlieder, zu der verliebten Psyche gehörig, bestehend in allerhand schönen Anmutungen und neuen Melodien.“ Es giebt noch 32 Lieder zu den früheren unter besonderen Zahlen, und ist gewidmet: „Marie, der gloriwürdigsten Königin des Reiches der Himmel, der auserwählten Gebärerin der ewigen Liebe, der allertreuesten Liebhaberin und großmächtigsten Beförderin derer in ihren Sohn verliebten Herzen, seiner ersten und höchsten, zuversichtigen Patronin beim himmlischen Hofe“ 1c. Die Lieder dieses 4ten Buches sind gemischten Inhaltes: es beginnt mit einem Gesänge an Maria, des Herrn Mutter, läßt dann eines an Johannes, den Jünger und Evangelisten, folgen, und schließt ein drittes, an Maria Magdalena an,

richtet sich also zunächst an die unter des Erbsers Kreuze Versammelten; die folgenden ergehen sich zum größten Theile in dem Kreise, innerhalb dessen auch die des dritten Buches sich bewegen. Das Jahr 1668 endlich brachte, unter gleichem Titel als die ersten drei Bücher, und zu Breslau in der Baumannischen Erben Druckerey durch den Factor Johann Günther Röber gedruckt, eine aufs neue übersehene, und mit dem fünften Theile vermehrte Ausgabe der Psalme, „Allen denen die nicht singen können statt eines andächtigen Gebetbuches zu gebrauchen.“ Durch diese neue Ausgabe wird die Anzahl der Lieder und Melodien um noch 50 vermehrt (Nr. 156 — 205); alle finden sich nunmehr unter fortlaufenden Nummern zusammengestellt, ihrer zweihundert und fünf im Ganzen. Das fünfte Buch, um das die Sammlung hier bereichert ist, bringt uns jenes kräftigste unter Schefflers Liedern, in welchem er, den bisher so oft vorwaltenden Ton des Liebesgetändels verlassend, einen höheren, ernsteren anstimmt, und die Seele zur Nachfolgung Christi ermahnen läßt:

Mir nach, spricht Christus unser Heil,  
mir nach, ihr Christen alle;  
verleugnet euch, verläßt die Welt,  
folgt meinem Ruf und Schalle;  
nehmt euer Kreuz und Ungemach  
auf Euch, folgt meinem Wandel nach!

Von den 205 Melodien der in diesen 5 Büchern vollständig enthaltenen Sammlung rühren, wie wir durch die Schlußbemerkung des Vorwortes belehrt sind, nicht alle von Georg Joseph als eigene Erfindungen her. Die fremden sind theils bezeichnet als bekannte Melodien, Singweisen „eines Andern, aus dem Lateinischen entlehnt“ u. s.; im ersten Buche deren acht, im 2ten zwei, im dritten sechs, im 4ten drei, im fünften zwei, 21 im Ganzen, so daß also nur 184 dem genannten Künstler angehören. Von den äußeren Verhältnissen, von den Lebensumständen desselben, mangeln uns alle Nachrichten, wir wissen von ihm nur durch seine Verbindung mit unserem Dichter. Walter nennt ihn nach Weigel (Hymnopoecograph. I. p. 52) einen Bischöflichen Musicus zu Breslau; woher dieser fleißige Forscher und Sammler jene Nachricht geschöpft habe, ist nicht angegeben, und Gerber, der sie wiederholt, erzählt sie offenbar beiden nur nach. Daß die verheißene Ausgabe jener Melodien mit Symphonieen und vollständigen Instrumenten jemahls erschienen sei, habe ich nicht finden können.

Johann Angelus hat an diesem Georg Joseph keineswegs einen Sänger gefunden, der ihm irgend gewachsen, der nur einigermaßen im Stande gewesen wäre, in seinen Melodien den eigenthümlichen Geist des Dichters abzuspiegeln, ein Gegenbild seiner Lieder zu schaffen. Nur von dem Außerlichstem, von dem tändelnden Tone, der in einem großen Theile dieser Lieder vorherrscht, finden wir den Künstler berührt, der es durchaus nicht geahnet zu haben scheint, daß unter dieser Hülle sich ein Herz verbirgt, das in tiefer, ernster Liebe zu dem Erbsen zerschmilzt, das nach der innigsten Vereinigung mit ihm sehnlichst begehrt, sich ihm zu stetem Opfer darbringt, in treuem Kampfe zu ihm hindurchzubringen strebt, wie man dies schon aus den Liedanfängen erkennen wird, die wir zuvor mittheilten. Wie eine frühere Zeit in ihren Weisen zu Liedern irdischer Liebe einen so reinen, keuschen, geistigen Ton anschlug, daß sie später in Liedern heiliger Liebe ihre wahre Heimath, ihr ächtes Gegenbild finden konnten, ihnen nun auf immer verschmolzen, ja, ursprünglich, unmittelbar zu ihnen,

erfunden zu seyn scheinen; so würde man dagegen diese Melodien zu allerhand schäferlich girenden Dichtungen anwenden können, ohne daß Jemand ihre ursprüngliche Bestimmung erriethe. Deshalb dürfen wir uns auch nicht wundern, daß die evangelische Kirche sich nicht auf die Dauer mit ihnen befassen mochte. Das kirchliche Melodienbuch, das, soviel ich finden konnte, zuerst eine erhebliche Anzahl von Liedern des Johann Angelus aufgenommen hat, ist das zuerst 1676 durch J. Saubert herausgegebene, später durch C. Feuerlein 1690 erneute Nürnberger Gesangbuch. Sieben derselben erscheinen hier mit eigenen Singweisen, und diese sind die, aus der Psyme nur geradehin entlehnten des Georg Joseph \*). Allein auch nur hier scheinen sie in dieser unveränderten Gestalt eine Stelle gefunden zu haben. In dem vier Jahre später von Christoph Matthiesius zu Dresden herausgegebenen „Geist- und Lehr-reichen Kirchen- und Hausbuche“ (1694) finden sich noch zwei Lieder Schefflers mit Singweisen, die auf Georg Josephs Melodien gegründet sind, jedoch schon erhebliche Veränderungen erfahren haben. Das erste derselben — dort das 101ste, in der Psyme das 69ste — das sich auf eine Rede der Jünger zu Emaus gründet:

Wo willst du hin weils Abend ist  
 Verliebter Pilgram Jesu Christ?  
 Ei bleib doch hier und rast in mir,  
 Ich laß dich nicht, du ewiges Licht u.

erscheint von einer Melodie begleitet, welche die ursprüngliche aus der harten Tonart in die weiche versetzt, den graden Satz in den  $\frac{3}{4}$  verändert; das andere — dort das 120ste, in der Psyme das 72ste, — dem Hohenliede nachgebildet

Seuch mich nach dir, so laufen wir  
 mit herzlichem Belieben  
 in den Geruch, der uns den Fluch  
 verjagt hat und vertrieben u.

bewahrt in seiner Singweise nur die Hauptzüge, den allgemeinen Ton der von G. Joseph gesungenen, im Einzelnen ihr nur entfernt anklingend. Ein Anhang von hundert (eigentlich 135) Liedern zu diesem Gesangbuche giebt noch 7 andere von Angelus, und von ihnen nur eines\*\*) mit Verweisung auf eine bekannte Melodie, die anderen 6 mit eigenen\*\*\*), aber ganz neuen. Das um 1696 zu

\*) Es sind folgende:

- 1) Nr. 119. O große Noth u.
- 2) „ 134. Kommt heraus, all ihr Jungfrauen u.
- 3) „ 159. Schau Braut, wie hängt dein Bräutigam u.
- 4) „ 169. Ihr keuschen Augen ihr u.
- 5) „ 182. Ihr alle die ihr Jesum liebt u.
- 6) „ 496. Jesu, wie süß ist deine Liebe u.
- 7) „ 525. Jesus ist der beste Freund u.
- \*\*) „ 55. Ich sag mir nicht von Gold und Schätzen u.
- \*\*\*) „ 18. Wo ist der Liebste hingegangen u.
19. Wo ist der Schönste den ich liebe u.
129. Liebster Bräutigam, denkst du nicht u.
130. Wie süß ist, Jesu, deine Liebe u.
131. Du Allerhöchster den ich weiß u.
132. Ich liebe dich von Herzensgrund u.

Darmstadt mit einer Vorrede des Predigers Züchlen herausgegebene Gesangbuch bietet unter mehreren Liedern Schefflers, die es enthält, deren sieben mit eigenen Melodien, die aber neu zu ihnen erfunden sind; eben diese finden wir mit denselben in der um 1704 zuerst erschienenen — später als erster Theil bezeichneten — Ausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches, die noch 18 andere Lieder von Angelus hinzufügt, zur Hälfte ohne eigene Weisen, zur Hälfte mit solchen, die jedoch mit den ursprünglichen der Psyche nichts gemein haben. Schon die 2te, im folgenden Jahre (1705) besorgte Ausgabe dieses Buches bringt hinter den 683 Liedern der früheren noch einen Anhang, der es um 17 Lieder Schefflers bereichert, von denen 5 auf bekannte Melodien verwiesen, 12 mit eigenen, aber neu erfundenen gegeben werden. Die Anzahl der in die evangelische Kirche eingebürgerten Lieder unseres Dichters ist damit schon bis 43 angewachsen, von denen 29 ihre eigenen Singweisen haben. Dazu kamen nun um 1714, wo ein zweiter Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches an das Licht trat, durch diesen noch andere zehn Lieder Schefflers: zwei mit Verweisung auf bekannte Melodien, acht mit eigenen, dazu neu gesungenen, gleich den früher von Freilingshausen aufgenommenen, sofern er sie nicht dem Darmstädter Gesangbuche entlehnt hatte. Beide Theile der von jenem geistlichen Dichter zusammengetragenen Liedersammlung wurden, wie schon öfter erwähnt ist, um 1741 zu einem umfassenden kirchlichen Gesangbuche vereinigt, in welchem sich nun 53 Lieder von Johann Angelus zusammenfanden, von denen 37 mit eigenen Melodien versehen waren, deren aber keine dem Sänger angehörte, mit welchem der Dichter zuerst gemeinschaftlich aufgetreten war. Wir haben diese Thatsachen deshalb hier so ausführlich zusammengestellt, um das Verhältniß unseres, in der allgemeinen Gunst je länger je mehr wachsenden Dichters zu seinem Sänger völlig zur Anschauung zu bringen; einem Sänger, den er von Anbeginn nicht glücklich gewählt hatte, weil dieser in seinen Geist nicht einzudringen vermochte. Anfangs erscheinen Beide eine Weile noch vereint in der Kirche; je mehr der Dichter in ihr heimisch wird, um so minder finden wir ihn in Begleitung seines Sängers, oder man versucht mindestens an dessen Melodien zu bessern; zuletzt, noch in den letzten Jahren des 17ten Jahrhunderts, beseitigt man ihn gänzlich, und als im Beginn des folgenden 18ten Jahrhunderts die Sinesweise des Dichters in größeren Kreisen reichlichen Anklang gefunden hatte, beschäftigt man sich ernstlicher damit, den Geist seiner Lieder, wie man ihn nun faßte, in neuen Melodien würdiger als bisher abzuspiegeln. Mit der Betrachtung des Verhältnisses seiner späteren Sänger zu ihm, wenn sie uns an diesem Orte beschäftigte, würden wir aber in eine Zeit hinübergreifen, deren Schaffen und Wirken auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges wir eine besondere Betrachtung zu widmen haben. Deshalb scheiden wir nunmehr von dem Dichter, um später ihm wieder zu begegnen, von seinem Sänger, um ehe wir ihn für immer verlassen, ihm doch nachzurühmen, daß eine seiner Singweisen mindestens unter uns fortlebt, wenn auch nicht mit ihrem ursprünglichen Liede. In dem dritten Buche der Psyche des Angelus führt das 67ste Lied die Überschrift: „Sie (die Psyche) bestellet zu Ehren seiner (des Herrn) Auferstehung eine Musica;“ und dessen erste Strophe lautet:

Lobt den Herrn, weit und fern,  
Preiset Jesum meinen Gott;  
mit Pauken und Trompeten,  
mit Zinken und mit Flöten,  
mit Orgeln und Schalmeyen

die laut und helle schreyen;  
 Lasset hören ihm zu Ehren  
 ein Getöse wunderschöne  
 Saust und schallt mit vollen Chören.\*)

Das Lied gehört nicht eben zu den tiefsinnigsten des Dichters; erst seine dritte (und letzte) Strophe beschäftigt sich mit seiner eigentlichen Aufgabe, und bei Georg Joseph haben, nach seiner Art den Dichter aufzufassen, die ersten beiden Strophen den meisten Anklang gefunden, in denen Instrumente aller Art aufgeboten werden sich jubelnd zu ergehen „mit neuen Melodien, hurtig bis die Saiten springen.“ Er beginnt mit den 3 Takt, in welchem er die ersten drei Zeilen ertönen läßt, ergreift dann den geraden, in rascher Bewegung zumahl die vorletzten beiden in der Mitte reimenden Zeilen singend, und erst in der letzten zu dem anfänglichen Maaße zurückkehrend. Es ist nicht zu leugnen, daß ein frischer, freudiger Ton durch das Ganze weht, nur daß jenes Aufschauzen die Grenze des kirchlich Geziemenden schon überschreitet. Daß diese Melodie mit ihrem Liede in irgend ein evangelisches Kirchengesangbuch übergegangen sei, habe ich nicht finden können, allein der lebendige Ausdruck der Freude durch den sie sich auszeichnet, erwarb ihr Gunst, und es mag wohl seyn, daß dadurch D. Johann Daniel Herrnschmidt, Pastor an der Ulrichs-Kirche zu Halle, veranlaßt wurde, ein neues Lied (über den 96sten Psalm) zu ihr zu dichten, das, so viel ich weiß, zuerst in der frühesten Ausgabe von Freilingshausens Gesangbuche (1704, Nr. 499) erschien, von da in das vollständige von 1741 (Nr. 1227) überging, und seitdem in der evangelischen Kirche fast allgemein sich erhalten hat:

Singt dem Herrn, nah und fern,  
 rühmet ihn mit frohem Schall!  
 Das Alte ist vergangen,  
 das Neue angefangen,  
 Laßt die erneute Sinnen  
 ein neues Lied beginnen,  
 Es vermehre seine Ehre  
 Was da lebet, was da schwebet,  
 auf der Erden überall.

Die Melodie trägt bei ihrem frühesten Erscheinen bei Freilingshausen, und selbst um 1741, im Ganzen noch ihr ursprüngliches Gepräge; der Wechsel des Taktes ist ihr geblieben, und nur dem Mittelsage ist durch Verlängerung der Töne eine langsamere Bewegung gegeben, damit er ernstere Haltung gewinne; in Königs harmonischem Liederschätze dagegen, (S. 44) wo ihr Lied die Bestimmung erhalten hat, als Lobgesang für die Feier des Neujahrstages zu dienen, ist sie schon ganz auf den geraden Takt zurückgebracht, aller Auszierungen entkleidet, und zeigt, bis auf die Schlußfälle der einzelnen Zeilen, durchaus Töne von gleicher Dauer. In eben dieser Gestalt nahm sie Johann Christoph Kühnau in den 2ten Theil seines Choralbuchs (1790, Nr. 174) auf, von dort ging sie in die von dessen Sohne Friedrich Wilhelm besorgte 2te Ausgabe dieses schätzenswerthen Werkes über, (Nr. 273)

\*) S. Beispiel Nr. 184.



und in dessen spätere Auflagen, durch Tilgung einiger, noch zu freudig erscheinender Erhebungen der Stimme etwas mäßiger gemacht, und in ganz gleicher Art giebt sie denn auch Schicht's Choralbuch. (Th. II. S. 217. Nr. 483). Diese einzige Spur haben Georg Joseph's 184 Melodien zu Scheffler's Liedern in dem evangelischen Kirchengesange bleibend zurückgelassen.

Christian Knorr von Rosenroth, den wir neben Johann Angelus nannten, war am 15ten Juli 1636 zu Alt-Raudten im schlesischen Fürstenthume Wohlau geboren, woselbst sein Vater, Abraham Knorr, Pastor war. Einem seiner Vorfahren war durch Kaiser Maximilian den Ersten der Adelsstand verliehen worden; ihn mit seiner Nachkommenschaft erhob nachmahls Kaiser Leopold der Erste in den Freiherrnstand. Seinen ersten Unterricht empfing er in den Schulen zu Fraustadt und Stettin, bezog darauf die Hochschulen Leipzig und Wittenberg, und begab sich dann auf Reisen durch Frankreich, England und Holland. In Amsterdam machte er die Bekanntschaft eines Armenischen Fürsten, des Oberrabbiners Meier Stern, und dreier gelehrter Engländer — Eightfoot, Henry More, Helmont — durch die er auf alchemische und kabbalistische Studien geführt wurde, denen er sich mit vollem Eifer hingab. Die Kenntnisse die er dadurch gewonnen hatte, erwarben nach seiner Rückkehr in Deutschland ihm die Gunst des seit 1655 zur römisch-katholischen Kirche übergetretenen Pfalzgrafen Christian August zu Sulzbach, der ihn zu seinem GeheimenRathe und Kanzleidirektor ernannte. Aus dieser Zeit stammt sein sogenanntes Chymisches Prachtspiel: „Conjugium Phoebi et Palladis, oder die durch Phoebi und Palladis Vermählung erfundene Fortpflanzung des Goldes, bei Kaiser Leopolds des Ersten Vermählung mit der Pfalzgräfin Eleonore Magdalene Theresia zu Vermehrung des allgemeinen Frohlockens verfasst“, (1677), das zugleich ein Zeugniß ablegt von der Geistesrichtung, die er durch seine ihm mit seinem Fürsten gemeinschaftlichen Studien gewonnen hatte. Für den evangelischen Kirchengesang ist er wichtig geworden durch ein anderes Werk, das er vier Jahre vor seinem im April 1688, in seinem 52sten Lebensjahre, erfolgten Tode im Verlage Johann Jonathan Felseders zu Nürnberg 1684 ohne Nennung seines Namens erscheinen ließ, und es seiner Gattinn Anna Sophia, gebornen Baumgarten von Holenstein zueignete. Es führt den Titel: „Neuer Helicon mit seinen Neun Musen, das ist, geistliche Sitten-Lieder, von Erkenntniß der wahren Glückseligkeit, und der Unglückseligkeit falscher Güter, dann von den Mitteln, zur wahren Glückseligkeit zu gelangen, und sich in derselben zu erhalten. Von einem Liebhaber christlicher Übungen zu unterschiedlichen Zeiten, mehrentheils zu Aufmunterung der Seinigen, theils neu gemacht, theils übersezt, theils aus andern alten, bei Unterrichtung seiner Kinder geändert. Nunmehr aber zusammen geordnet, und von einem guten Freunde zum Druck befördert. Sampt einem Anhang von etlichen geistlichen Gedichten desselben, darunter des Herrn Fouquet in französischen Versen unter wärender seiner Gefängniß geschriebene Belehrung in Teutsch übersezt. Wie auch ein geistliches Lustspiel von der Vermählung Christi mit der Seelen“. Es ist, wie wir sehen, eine Sammlung, theils eigener poetischer Hervorbringungen, theils von Übertragungen fremder, wie der Herausgeber in geistlichem Sinne davon berührt worden war; eine Arbeit seiner Mußestunden, deren Aufschrift uns vollständig belehrt, wie sie entstanden sei. Unter den 75 Liedern die uns durch dieses Buch geboten werden, und deren jedem, unter der Überschrift „Aria“ eine Singweise mit leicht beziffertem Basse beigelegt ist, finden wir Nachdichtungen lateinischer Hymnen der ältesten christlichen Kirche: so das Abendmahlslied: (Nr. 49) „Kommt, seid gesaft zum Lammesmahl“ nach dem bekannten: Ad coenam agni providi etc. so die Weihnachts-

Andacht: „den des Vaters Sinn geboren“ (Nr. 64) nach des Prudentius: Corde natus ex parentis; Nachbildungen mittelalterlicher heiliger Gesänge wie des heil. Bernhard: „Jesu dulcis memoria“ in jenem, als „Aufmunterung des Glaubens aus dem Namen Jesu“ bezeichneten 39sten Liede: „Durch bloßes Gedächtniß, dein, Jesu genießen“, und des „Jesu benigne“ in dem 69sten: „Jesu mein Treuer“; wiederholte Umgestaltungen geistlicher, auf weltlichen ursprünglich beruhender Gesänge, wie jenes bereits früher erwähnte Lied: „Der Gnadenbrunn fließt noch, den Jedermann kann trinken“ (Nr. 32) entsprungen aus dem Buhlliede: „Die Brunnlein die da fließen, die soll man trinken“, und eine auf dasselbe gegründete Umdichtung aus dem sechzehnten Jahrhunderte abermahls umschmelzend; Übertragungen aus dem Französischen, Holländischen (Nr. 70) u. s. w.; Fest- und Zeitlieder, Betrachtungen mannichfacher Art, in einer Reihe von Jahren aus Erlebtem entsprungen, und aus innerem Triebe in dichterische Form gebracht, ohne die Absicht, eine geistliche Lieder Sammlung daraus zu bilden. Wenn wir unseren Dichter zuvor dem Johann Franke und Angelus geistesverwandt nannten, so erscheint die nahe Beziehung dieser drei Männer, von denen jene ersten beiden freilich den dritten weit übertrafen, vor Allem in der glühenden Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Erlöser in ihren Jesu- und Abendmahlsliedern. Hören wir Knorr singen (in dem Liede, „Durch bloßes Gedächtniß, dein, Jesu genießen“ B. 27. 28:

O süßester Jesu, ich lieg' in der Höhle,  
ich wart', o du Hoffnung der seufzenden Seele,  
ich suche dich emsig mit kläglichen Thränen,  
ich schrei in dem Herzen mit ängstlichem Sehnen!

Ich sei wo ich wolle, in Orten und Enden,  
so seufz' ich, ach! wär' doch mein Jesus vorhanden!  
Wie werd' ich mich freuen, wenn ich Ihn kann finden,  
Wie selig, wenn ich mich mit Ihm kann verbinden!

wie nahe klingen dann diesen Tönen des Verlangens die folgenden Strophen an aus Angelus' 92stem Liede „Verzucke mich, mein Jesu, ganz in dich“:

Wie wünsch ich Dich, mein Himmelbrod,  
Verborgner Mensch und Gott!  
Selig ist, der da kann haben  
Deiner starken Gottheit Kraft,  
und sein Herze mit dem Saft  
Deiner süßen Menschheit laben!

O gieb Dich mir und zucke mich  
mein Jesu, ganz in Dich!  
Laß mich Dich in Dir genießen,  
denn ich kann in Ewigkeit  
sonst von keiner Lust und Freud  
als von Dir, mein Manna, wissen ꝛc.

Singen wir dann, oder lesen auch nur Johann Franke's Abendmahlslied: „Schmücke dich, o liebe Seele“, wie bald rufen dessen 7te und 8te Strophe zumahl uns die Worte jener anderen beiden Dichter zurück:

Jesu, meine Lebenssonne,  
Jesu, meine Freud' und Wonne,  
Jesu, du mein ganz Beginnen,  
Lebensquell und Licht der Sinnen!  
Hier fall' ich zu deinen Füßen,  
laß mich würdiglich genießen  
dieser deiner Himmelspeise,  
mir zum Heil, und dir zum Preise!

Herr, es hat dein theures Lieben  
dich vom Himmel ab getrieben,  
daß du willig hast dein Leben  
für uns in den Tod gegeben,  
und dazu ganz unverdrossen  
Herr, dein Blut für uns vergossen,  
das uns jetzt kann kräftig tränken,  
deiner Liebe zu gedenken.

Johann Franke trat mit den meisten seiner Lieder, und namentlich auch mit demjenigen, aus welchem wir die eben mitgetheilten beiden Strophen entlehnt haben, an der Hand Johann Crügers, eines seiner würdigen Sängers, in die Kirche ein, um dort, demselben vereint, bauend heimisch zu bleiben; Johann Angelus vermochte nicht, seinen Georg Joseph nach sich zu ziehen, und bildete in dem folgenden Jahrhunderte einen Kreis meist unbekannter Sänger um sich; Knorr von Rosenroth scheint sein eigener Sänger gewesen zu seyn, obgleich uns von einer Gabe dieser Art, ja, auch nur von seiner Kunde der Tonkunst, nichts berichtet ist. Schon das Schweigen darüber scheint diese Vermuthung zu unterstützen, da in jener Zeit die geistlichen Dichter in der Regel die Urheber der Singweisen ihrer Lieder zu nennen pflegen. Schon um 1698, in dem damahls erschienenen Darmstädter Gesangbuche, begegnen uns sieben seiner Lieder mit eigenen Melodieen, unter ihnen sechs mit ihren ursprünglichen. Es sind die folgenden:

Bewein', o Christenmensch 1c. (Nr. 44).  
Jesu, Kraft der blöden Herzen 1c. (Nr. 28).  
Jesu, mein Treuer 1c. (Nr. 69).  
Kommt, seid gesaft zum Lammesmah!\*) (Nr. 49).  
Ach Jesu, meiner Seelen Freude 1c. (Nr. 40).  
Der Höchste sei gelobt (Nr. 48).

Das siebente dagegen: „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen“ (Nr. 70) hat eine neu dazu er-

\*) S. Beispiel Nr. 185. 186. 187.

fundene Singweise, die jedoch im Allgemeinen der ursprünglichen anklängt. Alle diese Lieder hat später auch Freilingshausens Gesangbuch aufgenommen, die vier ersten bereits 1704, und eben so das 7te: „Seuch meinen Geist ic.“, die beiden letzten 1714; von diesen allen aber nur das 2te, 3te und 4te mit ihren ursprünglichen Singweisen, die auch 1741 noch denselben geblieben sind. Das 1ste und 5te dagegen giebt es mit neuen Melodien, für das 6te hat es keine eigene, und für das siebente hat es die Melodie des Darmstädter Gesangbuchs vorgezogen. Es hat aber außer diesen 7 Liedern noch 7 andere aus Knorrs Helikon erlesen, ohne auf ihre ursprünglichen Singweisen Rücksicht zu nehmen; wir könnten sagen neun, denn eines dieser Lieder, das 48 Strophen zählt, hat es in drei fast gleiche Abschnitte getheilt, deren jeden es mit einer besonderen Zahl bezeichnet. Alle diese erscheinen bereits 1704. Mit neuen Melodien ihrer drei: zuerst das Morgenlied: „Morgenglanz der Ewigkeit“, das nun sogar zwei Singweisen neben sich hat, deren erste die noch jetzt am allgemeinsten für dasselbe gebräuchliche, und auch 1741 wiederum aufgenommene ist, die zweite in der fünften Ausgabe des ersten Theiles (1710) mit einer dritten vertauscht wurde, die sich seitdem neben jener erhalten hat; sodann das, dem Hymnus „Corde natus ex parentis“ nachgebildete Lied: „Den des Vaters Sinn geboren;“ endlich das Danklied: „Höchster Formirer der löblichsten Dinge.“ Auf bekannte Melodien werden die übrigen verwiesen, nämlich das Lied: „Der Gnadenbrunn fließt noch“; das Jesulied: „Durch bloßes Gedächtniß, dein, Jesu genießen“, zertheilt in ein erstes, anhebend wie eben bemerkt ist, ein 2tes, beginnend mit dessen 16ter Strophe: „O Jesu du Ursprung der ewigen Gnade,“ und ein 3tes, die Strophen von der 35ten bis 48ten umfassendes: „O Jesu, du Blume jungfräulicher Jugend“; das Himmelfahrtslied: „Seh und betrachten wir, daß Christus aufgefahren“; endlich das Neujahrslied: „Nachdem das alte Jahr verfloßen.“ Königs harmonischer Liederschatz (1738) hat nur 2 der ursprünglichen Melodien Knorrs beibehalten, die zu den Liedern: „Jesu, Kraft der blöden Herzen“ und: „Kommt, seid gefast zum Lammesmahl“; im Übrigen bemerken wir nur der Vollständigkeit wegen, daß er in drei Fällen für einzelne Lieder doppelte Melodien hat, mit Freilingshausen nur in drei Singweisen übereinstimmt, für fünf Lieder ganz neue giebt, ihrer sechs aber auf bekannte Melodien verweist. Es geschieht also hier ein Ähnliches mit Knorr, wie mit Georg Joseph, Johann Angelus' Sänger; je mehr seine Lieder sich verbreiteten, um so weniger genügten ihre Melodien; nur drei derselben erhielten sich dauernd, zwei davon am Allgemeinsten, für die übrigen entstanden neue. Wir dürfen aus eben den Gründen, die wir schon zuvor bei den Singweisen für J. Angelus' Lieder geltend machten, hier darauf nicht näher eingehen; erst das folgende Jahrhundert wird bei näherer Betrachtung des Freilingshausenschen Gesangbuchs, der Sinnesart, der es seine Entstehung verdankt, des Wechsels und des Umbildens der darin aufgenommenen Melodien, uns Gelegenheit geben, darauf zurückzukommen. Das modern-arienhafte Gepräge seiner Singweisen hat Knorr schon dadurch eingestanden, daß er alle, ohne Ausnahme, mit der Benennung „Aria“ bezeichnet hat; doch ist es im Allgemeinen nicht dieses, weshalb man sie später verworfen hat, weil um die Zeit, wo man sie mit neuen vertauschte, eben jenes Gepräge das allgemein beliebte war, ein modischer Schmuck, der mancher älteren Singweise, selbst verunstaltend, aufgedrungen wurde, bis endlich eine Zeit erschien, der die völlige Schmucklosigkeit als das allein Geziemende erschien, sollte selbst auch das Eigenthümlichste darüber zu Grunde gehen.

Im Norden Deutschlands traten mit dem Ausgange des 17ten Jahrhunderts zwei Dichter

geistlicher Lieder auf, von deren einem wir bestimmt wissen, daß er zugleich die Sängergabe besessen habe. Doch werden wir sie auch wohl dem Andern zugestehen müssen, wenn wir erwägen, daß er seine Lieder mit Melodien giebt, ohne deren Urheber zu nennen, und dieselben zugleich als neue bezeichnet. Dieser letzte, der ältere von Beiden, ist **Joachim Neander**, geboren zu Bremen im Jahre 1610, der erste bedeutendere geistliche Liederdichter der reformirten Kirche. Man erzählt, die Predigt eines bremischen Geistlichen, Theodor Underack, den er früher für einen Ungläubigen und Irrlehrer gehalten, habe in seiner Jugend einen tiefgehenden Eindruck auf ihn gemacht, und ihm die Richtung gegeben, die alsdann für sein ganzes Leben die leitende blieb. Der Umgang Speners, den er auf einer Reise nach Heidelberg genoß, die er als Hofmeister einiger Frankfurter Kaufmannsöhne angetreten hatte, befestigte ihn in diesen Gesinnungen. Ein großer Theil seines Lebens blieb dann dem Lehramte gewidmet; bis ein Jahr vor seinem Tode bekleidete er das Amt des Rectors der reformirten Schule zu Düsseldorf. Seine Schüler hingen mit großer Liebe an ihm; als man um 1679 ihm wegen angeblicher Irrlehren die Schule verschließen wollte, nahmen sie sich seiner mit Wärme an, jedoch ohne Erfolg. Er war genöthigt, sein Amt zu verlassen, wurde dann in seiner Vaterstadt Bremen als Pastor an die St. Martini-Kirche berufen, schied jedoch schon am 31. Mai 1680 aus dem Leben, nach kaum jähriger Thätigkeit in seinem neuen Berufe. Das Werk, das unter den geistlichen Dichtern der evangelischen Kirche, zumahl der reformirten, ihm einen Namen gemacht hat, erschien zum ersten Male in seinem Todesjahre zu Bremen, gedruckt bei Herrmann Breuer, und führt den Titel: „**A & N, Joachimi Neandri Glaub- und Liebes-Übung: Aufgemuntert durch einfältige Bundes-Lieder und Dankpsalmen. Neu gesetzt nach bekannt- und unbekanntem Sang-Weisen: Begründet auf den zwischen Gott und dem Sünder im Blut Jesu befestigten Friedens-Schluß. Zu lesen und zu singen auf Reisen, zu Haus oder bei Christen-Ergehungen im Grünen, durch ein geheiligtes Herzens-Halleluja (Cant. II. 14). Meine Taube in den Felslöchern, in dem Verborgenen der Steinrigen, laß mich hören deine Stimme!**“ Bis 1691, elf Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, waren vier Auflagen dieser höchst beifällig aufgenommenen Lieder erschienen, und es wurde nunmehr ein fünfter Druck nothwendig. Dieser wurde denn in dem genannten Jahre durch Johann Philipp Andrea zu Frankfurt und Leipzig besorgt, „auf hoher und vornehmer Personen, auch anderer werthen Freunde ernstlich und treumeinend beschenes Ansuchen u., nach durchgehends neu componirten, verhoffentlich wohl kommenden Sing-Weisen eingerichtet; benebenst einem merklichen Anhang geistreicher und schriftmäßiger Himmelslieder, durch **Georg Christoph Strattner**, Capellmeister.“ Dieser neue Sänger der Bundeslieder unseres Dichters wendet sich gleich zu Anfange der durch ihn geschmückten Ausgabe in einer zierlichen Zuschrift ohne Orts- und Zeitangabe an zwölf Jungfrauen, ihnen seine Melodien empfehlend, und in einer, dann folgenden „Anrede an die in gegenwärtige Bundes- und Himmels-Lieder Verliebte“ wird bemerkt: die Lieder hätten früher, nach Meinung hoher und vornehmer Standespersonen, nicht gleich andächtige, und ebenmäßige Andacht erweckende Singweisen gehabt, auch seien die vorhandenen nicht hinlänglich durchsehen und gebessert gewesen. Deshalb habe der Capellmeister Strattner sich entschlossen, und „an diese neue Composition durch das ganze Werklein Hand angeleget, dessen musikalischer, hocherfahrender, und hierinfallig erwiesenen hochloblichen Dexterrität man es genugsam werde zu danken haben u.“ Dann heißt es: „Was die Bundeslieder selbst anlangt, darinnen ist überall nichts geändert, vielmehr dem Herrn Urheber zu unsterblichem Nachruhm,

fogar auch sammt Titel und Vorrede, das Fafter des Fürwiger zu verhüten, alles verblieben, und noch über diß mit einigen, bei fleißigem Nachsuchen gefundenen, und von vertrauten Händen communicirten Neandrischen Liedern\*) vermehrt worden zc.“, wodurch denn die ursprüngliche Zahl dieser Lieder — sechs und funfzig — auf vier und sechzig angewachsen ist. Es stimmen auch in der That beide Ausgaben in ihren mehrfach erschienenen Abdrücken, jene Vermehrung der späteren abgerechnet, vollkommen überein, und ihre Abweichung besteht nur in den veränderten Melodien, und den hinzugekommenen Schriften, die für nöthig gehalten wurden, das Erneute einzuführen. Zwar den meisten (42), doch nicht allen Liedern der älteren Ausgabe sind Melodien beigelegt, neben denen zugleich die älteren kirchlichen, wenn dergleichen vorhanden sind, angezeigt werden, nach denen das Lied sich singen läßt; erst der 4te, um 1689 erschienene Abdruck giebt auch den 14 Liedern, die dergleichen früher nicht hatten, eigne Melodien, an denen aber der Dichter keinen Theil haben kann. Die neuere Ausgabe macht eben so die älteren Nebenmelodien nachahmhaft.

Vor dem Jahre 1698 erscheint, so weit meine Forschung reicht, keines der Lieder Neanders noch eine ihrer Singweisen in kirchlichen Gesangbüchern. Weder in dem Nürnberger von 1690, noch dem Dresdner Kirchen- und Hausbuche (1694) und dessen Anhänge, noch endlich in dem großen Cellischen Gesangbuche von 1696, wo man sie am ersten erwarten dürfte, finden sich dergleichen. Erst das zu Darmstadt in dem genannten Jahre herausgegebene s. g. Büchlersche Gesangbuch giebt uns dreizehn Lieder Neanders\*\*) mit eigenen Singweisen; sechs davon mit denen des Dichters, unter welchen vier sind, die wir auch in Freilingshausens Gesangbuche mit denselben wiederfinden werden, und zwei, dort nicht aufgenommene: „Ehre sei jezo mit Freuden gesungen“ und: „O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel.“ Ein siebentes: „Auf, auf mein Geist erhebe dich“ hat Strattners Melo-

\*) Es sind deren acht, von denen vier in Königs Liederschatz mit eigenen Melodien erscheinen:

- 1) Der Mensch, der Gott gelassen zc. (S. 258).
- 2) Ich gehe seuffend suchen zc. (S. 158).
- 3) Ich sage gut' Nacht der irdischen Pracht zc. (433).
- 4) Ich wünsch' den Tod zc. (396).

Ein fünftes: „Unser Leben bald verschwindet“ ist dort auf eine gebräuchliche Melodie verwiesen. Keine dieser Singweisen hat indeß König von Strattner entlehnt, wenn gleich die des 2ten und 3ten der eben genannten Lieder in ihren Anfängen mit denen jenes Tonkünstlers eine entfernte Ähnlichkeit haben. Strattner verweist das 2te Lied auch auf die bekannte Melodie eines andern von gleicher erster Zeile, das 3te auf die eines ebenfalls bekannten: „Bewege dich nicht zc.“ Es könnte seyn, daß Königs Melodien diesen — wahrscheinlich weltlichen — Liedern ursprünglich angehört hätten.

\*\*) Es sind folgende:

- 1) Meine Hofnung steht feste zc.
- 2) Ich wachet auf, es sind die letzten zc.
- 3) Wunderbarer König zc.
- 4) Unser Herrscher, unser König zc.
- 5) Großer Prophet, mein Herze begehret zc.
- 6) Jehovah ist mein Licht und Gnadenfonne zc.
- 7) Auf, auf mein Geist erhebe dich zc.
- 8) Sieh, hie bin ich, Ehrenkönig zc.
- 9) Der Tag ist hin, mein Jesu zc.
- 10) Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen zc.
- 11) Ehre sei jezo mit Freuden gesungen zc.
- 12) Eitelkeit, Eitelkeit, was wir hie sehen zc.
- 13) O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel zc.

die, den übrigen sechs sind neue beigelegt. Acht dieser Lieder begegnen uns dann wieder um 1704 \*) in dem ersten Theile von Freilingshausens Gesangbuche, nur eines \*\*) ohne eine eigene Singweise; ihnen sind dort noch vier andere beigelegt, zwei ohne eigene Melodie \*\*\*); ein fünftes, ebenfalls ohne eine solche, finden wir in einer Zugabe dieses ersten Theiles bei seinem ersten Wiederabdrucke um 1705. Der, 1714 zum erstenmahl erschienene zweite Theil dieses Gesangbuches bringt diesen 13 Liedern noch 12 andere hinzu, vier mit eigenen Singweisen, die anderen acht ohne solche; und alle diese 25 Lieder vereinigt dann die Gesamtausgabe beider Theile von 1741, zweien, die zuvor keine eigenen Singweisen hatten, dergleichen beifügend, und die schon in den einzelnen beiden Theilen gegebenen Melodien durchaus beibehaltend; so daß diese Ausgabe nun 15 Lieder mit Melodien giebt, und deren 10 ohne solche †). Von diesen 15 Melodien sind aber nur 4 aus den früheren Ausgaben der Bundeslieder, bis 1691, entlehnt, und gehören, wie wir voraussetzen, dem Dichter auch in der Eigenschaft als Sänger an; eine fünfte ist aus den von Strattner neu componirten der späteren Ausgaben entlehnt, die einzige unter allen; zwei klingen denen Neanders nur in einzelnen Zügen an, und sind wesentlich verändert; die übrigen acht sind für Freilingshausens Gesangbuch von unbekannten, wahrscheinlich hallischen Tonkünstlern, neu erfunden. Hier geschah also an der Mehrzahl der aufgenommenen Lieder wiederum dasselbe, wie an denen des Angelus und Knorr, und eben wie dort sparen wir der näheren Betrachtung jenes merkwürdigen Buches dasjenige auf, was über diese neuen Melodien noch zu sagen wäre. Hier beschäftigen uns zunächst nur die zuerst genannten fünf, dem Wesentlichen nach unverändert aufgenommenen Melodien, und dann jene anderen zwei, von denen nur einzelne, bezeichnende Züge entlehnt sind.

Jedes Lied Neanders hat eine eigene, seinen Inhalt kurz andeutende Überschrift. So ist über dem ersten jener fünf

Meine Hoffnung stehet feste  
auf den lebendigen Gott,  
Er ist mir der allerbeste,  
der mir beisteht in der Noth;  
Er allein soll es sein,  
den ich nur von Herzen mein' u.

\*) Nr. 1, 3—9 der zuvor bemerkten.

\*\*) Nr. 1.

\*\*\*) Die beiden mit Melodien versehenen sind folgende:

Himmel, Erde, Luft und Meer u.  
O allerhöchster Menschenhüter u.

†) Die mit Melodien versehenen sind folgende:

1) aus dem ersten Theile (S. Anmerk. \*\*) S. 517) Nr. 1, das sie hier zuerst findet, und 3—9; das Lied: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren u., dem hier ebenfalls eine solche zuerst beigegeben wird; und die beiden, Anm. \*\*\*) genannten.

2) Aus dem 2ten Theile:

Ich wachet auf, es sind die letzten u.  
O Menschenfreund, o Jesu u.  
Ich sehe dich, o Gott der Macht u.  
O Sünder, denke wohl u.

zu lesen: „Der nach dem Essen Dankende“; dem 2ten: „Ach wachet, wachet auf, es sind die letzten Zeiten“ ist nur die kurze Aufforderung: „Wachet!“ vorangestellt. Das dritte: „Bunderbarer König, Herrscher von uns Allen“ führt die Überschrift: „Der zu dem Lobe des Herrn Ansporende“; das vierte: „Unser Herrscher, unser König, unser allerhöchstes Gut“ heißt: „Der herrliche Jehovah“; das fünfte endlich:

Himmel, Erde, Luft und Meer  
Zeugen von des Schöpfers Ehr',  
Meine Seele, singe du,  
Bring' auch jetzt dein Lob hinzu u.

wird bezeichnet als „der in Gottes Geschöpfen sich Erlustigende.“ Es könnte zweifelhaft seyn, ob die ältere Melodie des ersten dieser Lieder Neander angehöre, da sie nicht, wie die des zweiten bis vierten, als eigene, sondern bekannte bezeichnet wird, also eine schon vor dem Erscheinen des Buches verbreitete gewesen seyn muß. Unter den Liedern gleichen Maaßes, deren überall nur wenige sind, finde ich jedoch kein älteres, als das Neanders, eben so aber auch keine Spur, daß seine Melodie ursprünglich einem weltlichen angehört habe. Nun nennt aber der Dichter unter den Ursachen, die ihn zu Herausgabe seiner Lieder vermocht hätten, auch diese, daß ohne sein Wissen schon etwas davon gedruckt, auch viele Gesänge von Andern nicht recht abgeschrieben worden; wir können also voraussetzen, daß ein Theil der Lieder, und mit ihnen auch der Melodien, vor ihrem öffentlichen Erscheinen sich schon verbreitet gehabt, und dürften nicht irren, wenn wir unter diesen auch das jetzt besprochene Lied mit der seinigen zählen, die ohnehin von den meisten Melodienbüchern aufgenommen ist, auch wenn ihnen die anderen unseres Dichters fehlen. Sie stehe also hier unter den seinigen, bis wir eines Anderen über sie belehrt werden. Es kann seyn, daß sie, und die aus den älteren Ausgaben der Glaub- und Liebesübung entlehnten der drei nach ihr zunächst genannten Lieder, um deswillen eher als andere in der Kirche Eingang fanden, weil sie eigene, zu deren bisher nicht gebräuchlich gewesenem Strophen zuerst erfundene Melodien waren. Allein dieser Grund allein kann hier nicht ausreichen; schon bei der Melodie des zuletzt vorher angeführten Liedes würde er nicht genügend seyn, ihre Aufnahme in die Kirche zu rechtfertigen. Dieses: (Himmel, Erde, Luft und Meer) ist auf die Strophe des lutherischen Liedes: „Nun komm' der Heiden Heiland“ gebichtet, kann also nach dessen, dem Hymnus Veni redemptor gentium entlehnten Weise, und eben so nach der des 136ten der französischen Psalme gesungen werden. Es bedurfte daher keiner eigenen Singweise, war auch in den älteren Ausgaben der Neanderschen Bundeslieder mit keiner solchen versehen, und erhielt sie erst bei deren viertem Abdruck, 1689. Dennoch wurde die neue Melodie, welche Strattner dafür erfunden hatte, und die 1691 zuerst mit ihm erschien, in der Kirche heimisch. Diejenigen 10 Lieder Neanders freilich, welche Freilingshausens Gesangbuch ohne ihre Melodien aufgenommen hat, sind allerdings solche, die nach schon allgemein verbreiteten älteren Weisen, namentlich Lobwasserscher Psalme, gesungen werden können. Allein jene anderen acht, zu denen es neue Melodien giebt, lassen zum Theil dieses nicht minder zu; denn fünf davon haben Strophen eben jener Psalme und nur drei erheischten zu ihrem neuen Versbaue auch neue Singweisen, deren um die Zeit der Herausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches schon zweierlei vorhanden waren, die von Neander, und die von Strattner herrührenden. Dennoch verwarf der Herausgeber jener Sammlung die Melodien beider Meister eben sowohl, als die äl-



teren Weisen, die für jene anderen fünf Lieder hätten angewendet werden können, und ließ von den ihm zur Hand gehenden hallischen Tonkünstlern neue dazu verfertigen. Immer also war noch ein lebendiges Gefühl wach in der Kirche für das eigenthümliche Verhältniß der Melodie zu ihrem Liede, wenn auch nicht jenes reine und sichere, aus der Begeisterung der früheren Zeiten der Kirchenreinigung hervorgegangene, doch ein reges, wiewohl durch die Geschmacksrichtung der Zeit eben so, wie durch den Geist der Liederdichtung selbst mannigfach bedingtes. Nun dürfen wir behaupten: bei der Wahl jener vier älteren, schon 1680 spätestens vorhandenen Melodien: „Meine Hoffnung stehet feste — Ach wachet, wachet auf — Wunderbarer König — Unser Herrscher, unser König“\*) — entschied das Gefühl ihres Einsseyns mit ihren Liedern, man empfand es lebhaft, daß deren Ton getroffen sei, und übersah die Dürftigkeit der Bässe, mit denen jene Singweisen erschienen, wie diese denn ohnehin den Anklang einer Melodie nicht bedingen, so wenig als ein ungenügender Tonatz ihn zu hindern vermag, wenn er sie nur nicht völlig entstellt. Für das fünfte Lied schienen die ältere lutherische und calvinische Weise nicht entsprechend, die ihm erst 1689 beigelegte aber nur willkürlich herangezogen, um doch eine eigene Melodie für jedes Lied zu haben; Strattners neue dagegen (1691) sprach in ihrem hüpfend zierlichen Gange die neue Richtung des Geschmacks lebhaft an, und deshalb war sie bei Herausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches die gewählte\*\*). Eben wie bei Freilingshausen, erscheinen jene 4 älteren Melodien auch in Königs harmonischem Liederschätze; für die fünfte, neuere Strattners, findet sich dort eine andere. Mein außer jenen hat König noch sechs andere der älteren gewählt. Zuerst die des Abendliebes mit der Überschrift: „Der am Abend Dankende“, und dem beigelegten Spruche aus Lucas Evangelium: (XXIV. 29) „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget“:

Der Tag ist hin, mein Jesu, bei mir bleibe\*\*\*),  
 O Seelenlicht, der Sünden Nacht vertreibe!  
 Geh auf in mir, Glanz der Gerechtigkeit,  
 Erleuchte mich, ach Herr! denn es ist Zeit u.

ferner die des Liebes, von Neander „der von Gott Gelehrte“ geheißten:

Weg mit allem was da scheint  
 irdisch Flug in dieser Welt u.

die eines dritten und vierten: „Freilich bin ich arm und bloß u.“ und: „Ich bin dein Gott, dein höchstes Gut;“ die des Liebes: „O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel“, die auch schon das Darmstädter Gesangbuch aufgenommen hatte, und endlich die jenes andern: „Eitelkeit, Eitelkeit was wir hier sehen“, für das jenes Melodienbuch eine neue Singweise giebt. Und doch konnten, mit Ausnahme der beiden letzten, alle eben genannten Lieder nach älteren, zum Theil sehr beliebten und verbreiteten Melodien gesungen werden. Von allen diesen Weisen Neanders tönen auch noch mehrere bis in unsere Zeit hinein. Die der Lieder: „Meine Hoffnung stehet feste — Wunderbarer König — Unser Herrscher, unser König — Eitelkeit, Eitelkeit was wir hier sehen u., und: O starker Zebaoth,

\*) S. Beispiel Nr. 188—191.

\*\*) S. Beispiel Nr. 192.

\*\*\*) S. Beispiel Nr. 193.

du Leben meiner Seele ic.“ — gibt uns noch Kühnau's Choralbuch (Nr. 215. 331. 291. 77. 253 der 2ten Ausgabe); das Schicht'sche die des ersten dieser Lieder (649) und die des Abendliedes: „Der Tag ist hin“ (116). Man darf also in der That nicht sagen, daß die Stimme der Gemeinen entschieden habe, daß die Melodien der Bundeslieder in ihrer älteren Gestalt nicht andächtige und andachterweckende gewesen, und daß sie deshalb einer Erneuerung bedurft hätten. Es war, wie die Vorrede der neueren Ausgaben es auch sagt, die Stimme vornehmer Standespersonen, die sich so aussprach, deren feinerer Bildung und besonderer Geistesrichtung jene früheren Singweisen nicht zusagten. Ihnen, nicht den Gemeinen, waren Strattner's modern-arienhafte Bedürfniß, ihrem Beifalle verdankten sie ihren bis in das folgende Jahrhundert hinein oft noch wiederholten Abdruck. Auch haben zwei unter ihnen selbst in der Kirche, wenn auch nur bedingt, Aufnahme gefunden. Die eine ist die schon erwähnte des Liedes: „Himmel, Erde, Luft und Meer“, die bis 1741 und später, in Freilingshausen's Melodienbuche, ja selbst noch in Schicht's Choralbuche erscheint (Nr. 937, 1003); die 2te, die eines nicht eigentlichen Kirchengesanges, des Abendliedes nämlich: „Der Tag ist hin, mein Jesu, bei mir bleibe“, von dem Schicht, neben Neanders Melodie, auch Strattner's\*) (1118) und Freilingshausen's (526. 685) mittheilt.

Von Strattner, den wir hienach immer doch mit zu den kirchlichen Sängern rechnen müssen, wird uns von Walter (S. 582) erzählt, er sei aus Ungarn gebürtig gewesen, habe in Durlach zuerst in Diensten gestanden, und später zu Frankfurt am Main die Stelle eines Capellmeisters bekleidet; im Jahre 1704 oder 1705 sei er als Vicecapellmeister zu Weimar gestorben. Eben dieses wird von Gerber wiederholt, der in seinem älteren Wörterbuche noch die Nachricht hinzufügt, es seien zu Frankfurt von Strattner gedruckt „vier Novissima mit einer Sing- und zwei Instrumentalstimmen, nebst einem Generalbasse“; ein Titel, der uns über den Inhalt des Werkes freilich nicht näher belehrt.

Wir erwähnten zuvor noch zweier Melodien von Liedern Neanders, deren eines — „Der nach dem Wasser des Lebens Dürstende“ überschrieben — in dem zweiten Theile des Freilingshausen'schen Gesangbuches mit der seinigen zuerst erscheine (Nr. 223): O Menschenfreund, o Jesu, Lebensquell ic.“, das andere zwar schon in dessen erstem zu finden sei, aber erst in der Gesamtausgabe von 1741 (Nr. 1203) eine Singweise mitbringe:

„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“\*\*).

Von beiden Melodien bemerkten wir, daß sie, wie Freilingshausen sie gebe, denen Neanders zwar anklängen, ihnen jedoch nicht übereinstimmten. Die des zuerst genannten Liedes hat auch mit seiner älteren viele einzelne Wendungen gemein, und mag wohl eine Bearbeitung derselben heißen können, die bald mit ihr zusammentrifft, bald sich von ihr entfernt. Anders verhält es sich mit der des zweiten. Freilingshausen giebt hier die eines älteren Liedes, auf welche beide Ausgaben der Glaub' und Liebesübung Neanders sein neues Lied ausdrücklich verweisen; eines Gespräches der Seele mit Christo, der sich ihr entzieht, und um den sie sorgend bangt:

\*) S. 193 a.

\*\*) S. Beißpiel Nr. 194. 194 a.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen,

Daß ich die Stunden der Nächte muß warten bis Morgen u. \*)

Es ist mir bisher nicht gelungen, diese ihrer kräftigen Frische wegen für ein Loblied mehr als ein Sehnsuchtslied geeignete Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung aufzufinden, doch erscheint sie in allen Choralbüchern, dem Wesentlichen nach, in gleicher Gestalt. Hier sind nun Neander sowohl als Strattner, ohnerachtet jeder eine neue Singweise geben wollte, dennoch von der älteren fortbauernb angezogen worden; es sind diesemahl die ihrigen, die als bald mehr, bald minder mit ihr zusammen-treffende Bearbeitungen derselben erscheinen, wenn wir Dasjenige so nennen wollen, was einem schon Vorhandenen doch nur unwillkürlich nachgeht. Dieses hat denn auch in seiner Ursprünglichkeit das Spätere völlig überwogen, von dem ich nicht habe finden können, daß es, in der einen oder andern Fassung, jemahls kirchlich geworden sei.

Der jüngere norddeutsche geistliche Dichter neben Neander, den wir auch als Sänger der meisten seiner Lieder bezeichneten, wo er die Urheberschaft ihrer Melodien nicht ausdrücklich ablehnt, ist **Heinrich Georg Neuß**. Er war am 11ten März 1654 zu Elbingerode auf dem Harz geboren, wo sein Vater, Andreas Neuß, als Wundarzt lebte. Über seinen früheren Bildungsgang sind wir nicht unterrichtet. Wir finden ihn zuerst als Conrektor zu Blankenburg (1683), dann als Rektor daselbst (1684); am 10ten April 1690 — bemerkt ein früherer Besitzer des mir vorliegenden Exemplars von seinem bald näher zu betrachtenden Werke, Heinrich Julius Meyer, der es von Neuß selber zum Geschenke erhielt — „am 10ten April 1690 wurde er dem Diacono Christian Schmidt, welcher des D. Lüttemanns Schwiegersohn war, allhier (zu Wolfenbüttel) abjungiret, zog aber 1692 wegen des Sectirern-Edikts von hier weg.“ Er nämlich, der Superintendent Meyer, und der Hofprediger Lüders, hatten in ihren Kanzelreden wiederholt und mit Wärme auf thätigen Glauben gedungen, und gottseelige Versammlungen gehalten, um darauf einzuwirken. Jenes von ihren Widersachern veranlaßte Edikt, das den Pietismus, wohin man ihr bisheriges Wirken nicht undeutlich rechnete, für Sectirerei erklärte, veranlaßte sie alle, obgleich unverfolgt, dennoch durch ihr Gewissen dazu gedrungen, Wolfenbüttel nach einander zu verlassen. Neuß ging nach Braunschweig, wo Herzog Ru-

\*) In Duttsfelds Harfenklang auf zehn Saiten u. 1679, Nr. 955, findet sich die Weise dieses Liedes in nachstehender Gestalt, der jetzigen Singart des Neanderschen nur anklingend:

Hast du denn Je - su dein An - ge - sicht gänzlich ver - bor - gen, wie hast du doch  
daß ich die Stunden der Nächte muß wa - chen bis Mor - gen

St - ße - ster, kö - nen an - noch brin - gen die trau - er - gen Sor - gen.

dolf August in eben diesem Jahre ihn zu seinem Reiseprediger ernannte; 1696 wurde ihm die Stelle eines Superintendenten der Asseburgischen Inspektion zu Remlingen übertragen, die er aber nicht angetreten zu haben scheint, da wir in eben diesem Jahre ihn als Superintendenten, Consistorialrath, und Ephorus der Schule zu Wernigerode wiederfinden, woselbst er am 30sten September 1716, im drei und sechzigsten Jahre, gestorben seyn soll. Die schon erwähnte kurze, handschriftliche Nachricht bemerkt, er habe in Wernigerode „den gradum doctoris geführt“ und setzt dann hinzu: „Er hat verschiedene Bücher geschrieben, auch unter andern in musicis eine neue Temperatur erfunden, und die Manier, die Chorale mit der ganzen Gemeinde tactmäßig und harmonisch abzusingen, zu Wernigerode eingeföhret ic.“ Das ältere Wörterbuch Gerbers (II. 21—23) giebt hierüber, ohne Angabe seiner Quelle, einen näheren Bericht, den wir, seinem wesentlichen Inhalte nach, hier einschalten.

Ihm zufolge ging Neuß im Jahre 1708, ein schon vier und funfzigjähriger, den Cantor Bokenmeyer zu Wolfenbüttel an, ihm briefliche Anweisung im Tonsatz zu ertheilen, um die Choralgesänge bei dem Gottesdienste mit Dissonanzen auszieren zu können. Es entspann sich zwischen Beiden ein Briefwechsel darüber; Neuß setzte die meisten Chormelodien vierstimmig — „wohl mit Dissonanzen durchwürzt“, fügt Gerber hinzu — und sendete sie seinem Lehrer zur Beurtheilung. „Und nun (fährt Gerber fort) führte er sie in seiner Kirche zu Wernigerode ein, ließ sie von dem dasigen Cantor und den Chorschülern bis an seinen Tod so lange tactmäßig absingen, bis endlich die ganze Gemeinde sich so daran gewöhnte, daß sie ordentlich nach dem Tacte mit zu singen pflegte. Das brachte der dasigen Gemeinde damahls den allgemeinen Ruhm in der ganzen Gegend, daß ihr Choralgesang der herrlichste und rührendste sei.“ Wir müssen bedauern, von Neuß eigener Hand hierüber keine nähere Nachricht der Art zu besitzen, wie Lucas Pfander, um mehr als hundert Jahre früher, sie über ein ähnliches Unternehmen uns gegeben hat. Ein ähnliches freilich nur; denn der ältere Geistliche stimmt mit dem späteren zwar in dem Bestreben überein, dem Gemeinegesange in dem Kunstgesange eine Stütze zu bereiten, an die er sich lehnen könne; dagegen schritten Jenes vierstimmige Tonsätze in tiefer, heiliger, großartiger Ruhe, nur durch Dreiklänge wohlklingend daher, während, wie es scheint, die des Jüngeren, von denen Nichts auf uns gekommen ist, eben durch Reichthum an Mißklängen eine innige, lebendige Bewegung des Gemüthes ausdrückten, und dadurch die Gemeinde hinreißen, dem gemeinschaftlichen Gesange der Kirchfahrt und des Chores das Gepräge des Rührenden geben sollten. Der ganzen Kunstrichtung der Zeit zufolge ist diese Voraussetzung die wahrscheinlichste, wenn sie gleich nur auf jene einzelne Nachricht gegründet ist, deren Quelle wir nicht kennen \*). Wir werden auf diesen Theil der amtlichen Wirksamkeit unseres Dichters zurückkommen, wenn wir die von ihm zu seinen Viedern gesungenen, und mit ihnen kirchlich gewordenen Melodien näher betrachten, und dadurch einen Anhaltspunkt für weitere Forschung werden gefunden haben. Auch zu Erläuterung des übrigen Theiles jener schriftlichen Bemerkung, die Neuß den Erfinder einer neuen Temperatur nennt, theilt uns Gerber Einiges mit. Er sagt: Neuß habe in seinem Hause eine kleine Orgel, genau nach Sinns Temperatur, sich bauen, und zu deren Stimmung, als

\*) Spuren einer Wirksamkeit Neußens wie die beschriebene, ja auch nur Nachklänge derselben, haben sich bei angestellter Nachforschung zu Wernigerode eben so wenig auffinden lassen, als Choralsätze dieses geistlichen Dichters. Alles hieher Gehörige können wir also nicht als urkundlich festgestellte Thatsache geben.

Stimmpfeife, eine besondere Octavpfeife verfertigen lassen. Auch für die Stimmung seines Claviers sei ein besonderes Instrument, das er mensa genannt, von ihm erfunden worden. Es sei nach allen möglichen Tönen eingetheilt, und mit einem beweglichen Stege versehen gewesen, den man durch einen besonderen Handgriff unter den Saiten nach dem verlangten Tone habe wegschieben können.“ Hiernach würde indeß unser Dichter nicht sowohl der Erfinder einer neuen Temperatur, als nur einer mechanischen Vorrichtung genannt werden können, um eine mathematisch durch einen Andern bereits festgestellte — so weit dieses als möglich gelten kann — auf ein Tasteninstrument zu übertragen.

Doch, wir gehen diesen Beschäftigungen des Dichters und Sängers, die uns hier nicht näher berühren, vorüber, eben wie seinen hinterlassenen beiden Handschriften, die lange nach seinem Tode (1754) noch zum Drucke befördert wurden; seiner musikalisch-mystischen Abhandlung *de musica parabolica*, angeblich einer „Erdterung etlicher Gleichnisse und Figuren, die in der Musik, absonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der heiligen Schrift denen Musikverständigen gar deutlich abgemahlet werden, dem Liebhaber natürlicher und göttlicher Geheimnisse zu weiterem Nachsinnen kürzlich entdeckt“, und dem ihr angehängten kurzen Entwürfe „von der Musik“; die erste diene uns nur zum Zeugnisse seines grüblerisch forschenden Sinnes. Das Werk, wodurch er thätig zu Bereicherung des evangelischen Kirchengesanges wirkte, erschien im Jahre 1692, eben dem, wo er seine bisherige Stellung verließ, um einer neuen zu folgen, zu Lüneburg bei Johann Georg Lippert, und führt den Titel: „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes, das ist: Geistliche Lieder, welche zur Andacht, Aufmunterung und Erbauung unseres Christenthums in allerhand Fällen zu gebrauchen, und daher in gewisse Zehn und Classen vertheilet, und mehrentheils mit eigenen und neuen Melodien versehen seynd. Williglich herzugebracht von Heinrich Georg Neußen, Diacono und Diener am Wort bei der Heinrichstädtischen Kirche in Wolfenbüttel“. Der Dichter hat die hundert, in diesem seinem Büchlein enthaltenen Lieder in drei Abschnitte getheilt. Der erste umfaßt die früheren fünf Zehn, die Hälfte des Ganzen, und ist der Gemahlinn des Herzogs Anton Ulrich, den wir durch sein Christfürstliches Davids Harfenspiel kennen, zugeeignet: Elisabeth Juliane, Tochter Herzogs Friedrich von Holfstein-Norburg. Seine Widmung vom 7ten März 1692 beginnt mit dem Preise der himmlischen Musik, und knüpft daran die Ermahnung, auch die irdische hochzuhalten, die „ein Abdruck und Contrafait“ jener sei. Dann rühmt er seiner Gönnerin nach, daß Liebe zur wahren Gottseeligkeit und auch zur edlen Musik in ihrem Herzen zugleich wohne, und spricht die Hoffnung aus, daß die dargebrachte Gabe ihr deshalb angenehm seyn werde. Während seiner langwierigen Krankheit habe sie ihm mannichfache Gnade, und gottseeliges Mitleiden, ohne einiges vorangehendes Verdienst, erzeugt; er werde nimmer vergessen, wie sie ihn mit Speise und Trank von der Hochfürstlichen Tafel, und mit anderen kräftigen Mitteln aus ihrer gnädigsten Hand erquicket habe; ihm sei nichts übrig, als dieses Hebopfer christlicher Lieder zu ihren Füßen niederzulegen u. Diesem Ergusse einer dankbaren Gesinnung schließt sich dann die Vorrede an. Zum Baue der Stiftshütte, beginnt der Verfasser, habe in Israel ein Jeder nach seinem Vermögen die nöthigen Stoffe herbeigebracht; kostbare der Reiche, geringe der Arme. Nach diesem Fürbilde habe ein Jeder beizutragen zum Baue der christlichen Kirche. Von den Reformatoren und ihren Nachfolgern sei Gold und Silber, kostbare Stoffe, neben Stein und Holz, wie zum Baue, so zum Schmucke herangeschafft, und so das Hebopfer geleistet; aber auch Geringeres, ohne das der Bau nicht vollendet werden könne, müsse geschätzt

werden. So sei denn auch er, der Dichter, zum Baue der Hütte Gottes darzubringen willig was er habe, diese wenigen Lieder. Der Herr, sein Hort und Erlöser, werde sie nicht verachten, Er werde das Reden oder Singen seines Mundes, das Sprechen und Dichten seines Herzens sich gefallen lassen. Dem Leser wird dann berichtet, er werde Lieder von allerley Art finden; starke Speise für die Kräftigen, Milch für die Schwachen, Nahrung für angehende, für heranwachsende Christen, für verschiedene Sinnesarten und Gemüthslagen; längere und kürzere, unter jenen das längste den Jubelgesang des Bernhard, als inbrünstiges Liebeslied für Solche, die in feuriger Andacht brennen. Endlich geht Neuß zu den Melodien über. Sie seien größtentheils neue, sagt er, „ohne daß wenige fremde, als fünf aus der französischen Oper *Triumph de l'amour* (so schreibt er), und etwa drei von Andern, deren Namen dabei gezeichnet stehen, mitgenommen worden.“ Er verbreitet sich dann über das Verhältniß der deutschen Lieder zu jenen französischen Singweisen, denen sie anbequemt seien, über die Schwierigkeit, zumahl in trochäischen und iambischen Versen, der sinngemäßen Betonung genugguthun, wenn man das deutsche Wort unter die fremde Weise bringen wolle, und bemerkt dann zum Schlusse: Einige Lieder seien nach bekannten, insgemein daneben gesetzten Melodien zu singen, einige seien auf früher vorgekommene verwiesen, andere hätten ihre eigenen, obgleich sie nach vorher gesetzten hätten mögen gesungen werden, was darum geschehen sei, daß nicht auf eine Melodie zuviel Gesänge fielen. „Die Melodien von geschwänzten Noten (fügt er hinzu) müssen, wie ohnedem bekannt, mit langsamem Takt gehandhabt werden.“

Das in dieser Vorrede Gesagte bezieht sich auf das gesammte Werk, und nicht auf den ersten Abschnitt, oder die erste Classe (wie der Dichter sich ausdrückt) allein, deren besonderer Widmung wir zuvor gedachten. Wir bleiben einstweilen bei diesen allgemeinen Beziehungen des Ganzen stehen, ehe wir zu Betrachtung seiner einzelnen Theile zurückkehren. Von den hundert Liedern die es in sich schließt, haben nur 83 eigene Melodien, 17 werden auf vorangegangene oder gebräuchliche verwiesen. Von jenen 83 sind aber, nach des Dichters Angaben zwölf nicht die seinigen, sondern entlehnte. Vier sind aus der Oper *le triomphe d'amour* entnommen. (Vtes Zehn, Nr. 4. 5. 6. 7.) drei aus der Oper „die erhöhte Demuth“, (Eben da, Nr. 8. 9. 10,) eine aus der Oper *Hadassa* (Zehntes Zehn, 8); die Melodie des achten Liedes im ersten, und des 2ten im fünften Zehn werden „Monsieur Bögens“ genannt; die des fünften im 2ten Zehn Kriegers, die des sechsten im sechsten Zehn Horns. Wer mit jenem Bö gemeint sei, habe ich nicht ermitteln können, zwei dieses Namens, von denen Gerber berichtet (N. L. II, 352, 353) Georg Heinrich, und Johann Melchior, waren um 1689 und 1690 wo die beiden Lieder, deren Melodien mit jenem Namen bezeichnet sind, gebichtet wurden, bereits Prediger, und würden deshalb von einem Amtsbruder kaum unter dem weltlichen Titel „Monsieur“ erwähnt worden seyn; zu geschweigen, daß sie wohl als musikalische Schriftsteller und Leichenredner am Grabe ausgezeichnete Tonkünstler, nicht aber als Tonsetzer genannt werden. Dagegen ist unter der allgemeinen Bezeichnung „Krieger“ wohl Adam Philipp Krieger aus Nürnberg, zuletzt Capellmeister am Weissenfelder Hofe zu verstehen, wo in den Jahren 1687 und 1688 seine Opern *Flora* und *Cecrops* aufgeführt wurden, so daß der einen oder der andern Neuß die Singweise seines 1688 gebichteten Liedes, als eine damals besonders beliebte, verdanken könnte. Eben so hat es alle Wahrscheinlichkeit daß unter dem Namen Horn der Doktor Joh. Caspar Horn zu Dresden gemeint sei, seinem Lebensberufe nach zwar ein Rechtsgelehrter, aber schon seit seinen frühesten

Jahren ein warmer Freund der Musik und rüstiger Conseker, von welchem um 1678, ein Jahr vor Entstehung des Neußschen Lieder „Musikalische Jugend und Jugendgedichte“ zu Frankfurt a. M. gedruckt wurden. Es ist daher möglich, ja wahrscheinlich, daß alle jene von Neuß für seine geistl. Lieder entlehnten Singweisen weltlichen Ursprungs waren, und daß in ihm sich nur wiederholte was vor ihm durch Neukrantz, Mauritius Cramer und Andere schon geschehen war, nur daß er, wie diese, auf dem Gebiete der Kunstmusik, nicht aber, wie Ältere, des Volksgefanges, eine Blumenlese für seine Lieder hielt. Neuß war, seiner mystisch-theologischen Richtung ungeachtet, die er auch auf die Tonkunst übertrug, wie seine musica parabolica es deutlich zeigt, der weltlichen Musik dennoch nicht abhold. Seine Ansicht ging nicht dahin, daß es Christen „absonderlich in der Christlichen Kirchen, nicht zukommen könne, frisch und fröhlich, sondern allein submiss und traurig zu musizieren.“ Es sei dieß ein großer Irrthum, sagt er in seinem Schreiben an Andreas Werckmeister, Stiffts-Hoforganisten zu Dueslinburg, das dieser seiner, 1691 zu Frankfurt und Leipzig erschienenen Abhandlung von „der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch“ vordrucken ließ. Wer habe mehr Ursache fröhlich zu singen, als die Kirche über das große Heil in Christo? Die Musik, wenn sie recht gebraucht werde, sei nichts anders, als ein Werkzeug des heiligen Geistes, durch das er gottseelige und gottgefällige Bewegungen im Gemüthe des Menschen erwecke. Jedes aber müsse durch seines Gleichen erweckt werden; eine traurige Melodie erwecke keine Freude, eine freudige keine Traurigkeit. Lob und Danklieder mußten frisch und fröhlich, Bußgesänge und dergleichen submiss und traurig gemacht werden, und hiezu gehöre Kunst; fröhliche Manieren gebührten nicht den Sausbrütern, sondern der Christlichen Kirche, und seien also von ihr nicht auszustossen, u. s. w. So viel Wahres und Richtiges in Allem diesem enthalten ist, so finster und beschränkt die Ansicht der Gegner sich darstellen mag, dennoch ist nicht zu leugnen, daß, eben in dieser Zeit Gründe ähnlicher Art nicht selten angewendet wurden, um demjenigen Eingang in die Kirche zu verschaffen, oder ihm dort die bereits eingenommene Stelle zu sichern, womit endlich nur dem lüsternden Ohre und dem weltlichen Sinne geschmeichelt werden sollte, und um die tief eingewurzelte Vorliebe für dergleichen zu rechtfertigen. Nicht in dem Sinne, wie am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts die Vertheidiger der freudigen Melodien den Widersachern derselben gegenübertraten, standen jetzt die Befürderer des reich geschmückten, mit der ganzen Fülle des mannichfachen Instrumentenspiels begleiteten Kunstgefanges in der Kirche, Denen entgegen, welche Ernst und Maas darin empfahlen. Jenen älteren Vertheidigern lag es am Herzen, das Erweckende, Erfrischende, aus eigenthümlicher Entwicklung des kirchlichen Lebens, und dem thätigen Antheil der Gemeinen an demselben Hervorgegangene zu wahren; diese späteren Warner und Gegner, eine nahende Entartung ahnend, wollten der Üppigkeit, dem selbstsüchtigen Streben nach Glanz und Beifall eine heilsame Schranke entgegensetzen. Damit erklärten sich, dem Grundsatz nach, die Freunde der geschmückten Kirchenmusik zwar ebenfalls einverstanden, nur daß man sich andrerseits darüber nicht zu verständigen vermochte, wo nun die Grenze, und mit ihr die rechte Stelle der Abwehr beginne. Daß es bedenklich seyn könne, dem von der Bühne herab mit Beifall Gehörten selbst bis in den allgemeinen Kirchengesang hin Eingang zu verschaffen, mochten die Einen nicht zugeben, während die Andern es nachdrücklich behaupteten; so legte sich durch das Wirken Jener allgemach der Grund zu Verweltlichung des Gemeinegefanges, und es entspann sich jener, späterhin erst hartnäckig geführte Streit über die Grenzen des Weltlichen und Kirchlichen, über dem sich die Ansichten nur

um so mehr und um so tiefer verwirrten, als er mit herbem Eifer und mit Bitterkeit endlos fortgesetzt, das Wesentliche des Streitpunktes zuletzt ganz aus dem Auge verlor, wobei den mit Gewandtheit geführten Waffen des Witzes und derben Spottes in den Händen der weltlich Gesinnten über die stumpferen der Schulgelehrsamkeit bei ihren Gegnern leicht ein äußerlich errungener Sieg gesichert blieb.

Wir deuten dieses nur vorläufig in allgemeinen Zügen an, da wir das Nähere einer späteren Stelle vorbehalten müssen. Wenn in dem Vorigen die Zeit der Entstehung einzelner Lieder in Bezug genommen ist, so verdanken wir die Kenntniß davon dem Dichter selber. Bei den meisten — nur sieben einzelne Fälle ausgenommen, — hat er das Jahr angemerkt, in welchem er sie gedichtet habe, bei den zwei ersten des ersten Zehn sogar Monat und Tag. Wir sehen aus diesen Angaben, daß seit 1678 bis 1691 ein jedes Jahr ein Lied mindestens ihm gebracht habe. Am reichsten floß seine poetisch-musikalische Ader in den Jahren 1678 wo er zehn, 1679 zwölf, 1687 eben so viel, und 1689 wo er wiederum zehn Lieder und Weisen erfand; am spärlichsten in den Jahren 1683 und 1684 wo ihm nur je eines, 1690 wo ihm nur drei, 1691 nur 2 wurden; in den übrigen Jahren erscheint ein Wechsel von deren 7, 8 oder 9. Was er so einzeln nach und nach, in mannichfacher Richtung geschaffen hatte, legt er in seinem Hebpfer, nach besonderen Beziehungen geordnet, uns vor, und wir kehren nunmehr zu dieser Ordnung seiner Lieder Sammlung zurück. Die erste, der Herzogin Elisabeth Juliane von Braunschweig gewidmete Classe der Neußschen Lieder umfaßt, wie schon bemerkt worden, die Hälfte des Ganzen, fünfzig Lieder, in fünf Zehn vertheilt. Das erste Zehn giebt geistliche Lieder, „welche nach den Psalmen Davids und anderen Örtern der Schrift verfasst“; doch ist nur eines darunter ohne Beziehung auf einen Psalm, das sechste, aus den Sprüchwörtern (3, 13) entnommene, während alle anderen ohne Ausnahme Psalmlieder sind, und nur das erste neben dem 41sten Psalm auch noch auf Matthäi 25 Bezug nimmt. In dem zweiten Zehn werden uns Lieder geboten, „welche allerlei Anliegen und Bitten in sich begreifen“; in dem 3ten „Lob- und Danklieder“; in dem 4ten erscheinen „allerlei Zeitlieder“, oder besser Festlieder; es sind ein Adventslied, zwei Weihnacht-, drei Passionslieder, je ein Lied auf das Oster-, Pfingst- und Michaelisfest, eines „von dem hochzeitlichen Kleide: Jesu, du Brunnquell aller Gnaden“ macht den Beschluß. Das fünfte Zehn endlich „besteht in einigen nützlichen Sitten- und Tugendliedern so theils aus Dpern genommen“, und hier begegnen wir den 7 Liedern, von denen vier aus der Dper: *le triomphe de l'amour*, und drei aus jener andern, „die erhöhte Demuth“ stammen; die Lieder, wie es scheint, durch Umbichtung, die Melodien durch Entleihen. Aus dieser ersten Classe sind zehn Lieder mit ihren Singweisen in den evangelischen Kirchengesang übergegangen: eines aus dem ersten Zehn, zwei aus dem 2ten, ebensoviel aus dem dritten, vier aus dem vierten, und eines aus dem fünften, worüber wir in dem Folgenden näher berichten. Die zweite Classe, in dem sechsten, siebenten und achten Zehn dreißig Lieder enthaltend, führt die widmende Überschrift: *A Madame Madame Rudolphine*. Es ist damit die zweite, nicht ebenbürtige Gemahlin von des Dichters damaligem neuen Dienstherrn, Herzog Rudolf August zu Braunschweig, gemeint, Rosina Elisabeth Renthe, die Tochter eines Braunschweiger Wundarztes. Der Dichter beginnt seine Zuneigung mit einem Berichte von der hohen Achtung, in der die edle Musica von alten Zeiten her gestanden, und setzt dann hinzu, daß von geistlichen Liedern und Lobgesängen das weibliche Geschlecht nicht ausgeschlossen worden, ja, daß es darin dem männlichen



wohl zuvor gethan habe, weil es von der Natur eine höhere, anmuthigere, reinere Stimme, auch insgemein eine sonderliche Lust zum Gesange erhalten. Auch werde „die eigentliche Melodey und natürliche Form der Gesänge“, wie die Musici wüßten, ordentlicher Weise und von Rechtswegen in dem Discant geführt, zu welchem die Frauen und Jungfrauen vor den Männern geschickt seyen. Daher habe er der gottseeligen und zum Gesange geistlicher Lieder sonderliche Beliebung, Lust und Neigung tragenden Gönnerinn dieses andere Stück seines Hebopfers dargebracht. Die in den drei Zehn desselben besaßten Lieder sind gemischten Inhalts: die des sechsten „gottseelige Bitt-, Gebet- und Danksgungslieder“; die des 7ten „andächtige Klage-, Lehr-, Lob- und Preislieder; die des achten „geistliche Lieder von allerhand Materien“; nur zwei derselben leben mit ihren Singweisen in dem evangelischen Kirchengesange fort. Die zwanzig Lieder der letzten beiden Zehn endlich hat Neuß als ein Opfer der Dankbarkeit für erhaltene liebevolle Pflege während seiner Krankheit „der hochwohlgebornen Frauen Annen Sophien von Münchhausen, gebornen von Grapendorf, Frauen von Apler und neuen Felde“ zugeschrieben. Auch hier sind die Lieder mehr zufällig zusammengestellt, als nach bestimmter innerer Beziehung, ältere wie neuere, von 1678 bis 1690; in dem neunten Zehn, nach des Dichters eigener Überschrift „andächtige Bet-, Lob- und Dankgesänge“, in dem letzten „Lob-, Jubel- und sonst allerhand erbauliche Lehrgesänge.“ Hier finden sich die meisten Zurückweisungen auf früher schon vorgekommene Melodien, ihrer sieben; auch begegnen wir hier einem Gelegenheitsgesange, dem Liede: „Ich preise dich o Herr der Ehren“, überschrieben als „Jubelgesang der seligen Seelen, angestellt bei dem Leichenbegängniß der seel. Jungfr. D. E. Ammons“; dem einzigen Liede solcher Art, das unsere Sammlung enthält.

Nicht lange nach dem ersten Erscheinen derselben, um 1698, giebt das Darmstädter Gesangbuch bereits vier aus derselben entlehnte Lieder, und drei unter ihnen mit eigenen Melodien, doch nur eines mit seiner ursprünglichen. Es ist dies das zweite des 6ten Zehn, „um beständige Gottseeligkeit“ überschrieben: „O Jesu, du bist mein“; und auf dessen Melodie wird ein zweites, ohne eigene Singweise aufgenommenes verwiesen, das 3te an derselben Stelle: „Ich armes Menschenkind“. Das 3te unter diesen entlehnten findet sich an der fünften Stelle des 2ten Zehn: „O Jesu meiner Seelen Leben“ und Neuß hat dazu eine, wahrscheinlich aus einer Oper Johann Philipp Kriegers entlehnte Singweise gegeben, welche das Darmstädter Gesangbuch, dem später das Freilingshausensche gefolgt ist, vielleicht dieses ihres Ursprunges wegen verwarf. Das letzte endlich beschließt das achte Zehn in Neuß Hebopfer: „Auf, auf mein Herz und meine Sinnen“ und trägt die Überschrift: „Von dem Vorzuge der himmlischen Dinge.“ Der Dichter selbst hat ihm keine eigene Melodie gegeben, sondern es auf eine früher vorgekommene verwiesen.

Sechs Jahre später, um 1704, erscheinen in dem ersten Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches abermahl vier Lieder von Neuß; zwei mit ihren ursprünglichen Singweisen, eines mit einer neuen, ein anderes mit Verweisung auf eine gebräuchliche Melodie. Von jenen zuerst gedachten beiden ist eines das schon durch das Darmstädter Gesangbuch mitgetheilte: „O Jesu du bist mein“ (Frl. I. 444), das andere ein Danklied (2tes Zehn 5. Frl. 478) „Dankt dem Herrn, ihr Gottes-

\*) S. Beispiel Nr. 195.

knechte<sup>\*)</sup>). Das von dem Darmstädter Gesangbuche bereits aufgenommene Bittlied „von dem wahren Weg des Lebens: O Jesu, meiner Seelen Leben“ finden wir hier (288) mit eben der dafür dort angewendeten Melodie, unter Verwerfung der von Krieger dafür entlehnten; ohne Singweise endlich ist das Passionslied (96) „O Jesu Christe, Gottes Lamm“ der Sammlung einverleibt.

Ein regerer Antheil für die Lieder Neußens findet sich erst zehn Jahre später (1714), als der zweite Theil des Freilingshausenschen Gesangbuche an das Licht trat. Hier erscheinen zehn Lieder aus dem Hebopfer, mit ihren ursprünglichen Singweisen:

- 1) Derselbe Mann ist seelig um und an ic. . . . . (Frl. II. 1714. 586).
- 2) Kommt herzu, laßt uns jegund ic. . . . . ( — — 725).
- 3) Sieh mir, mein Gott, nach dir ein herzlich's Verlangen ic. ( — — 312).
- 4) O, ach! betrübte Zeit ic.<sup>\*\*)</sup> . . . . . ( — — 625).
- 5) Ich will, so lang' ich werde leben ic. . . . . ( — — 47).
- 6) Ihr Menschen freuet Euch ic. . . . . ( — — 27).
- 7) Mein Gott selbst ist für mich ic. . . . . ( — — 536).
- 8) Herr Gott, der du Himmel, Erden ic. . . . . ( — — 315).
- 9) Nun ist Heil, Kraft, Gewalt<sup>\*\*\*)</sup> und Reich ic. . . . . ( — — 154).
- 10) Packet euch, ihr eitlen Sorgen ic. . . . . ( — — 539).

alle, mit Ausnahme des letzten, das die 9te Stelle in dem 8ten Zehn einnimmt, aus den ersten fünf Zehn des Hebopfers genommen. Andere 3 Lieder haben statt der ihnen dort eigenen Melodien andere erhalten:

- 1) „O getreuer, frommer Gott ic.“ das siebente des neunten Zehn, dessen Singweise jedoch augenscheinlich auf der Neußens beruht, und nur als eine Umbildung derselben erscheint (F. II. 297).
- 2) „O Menschenkind, willst du mit Gott genauer vereinigt werden“, das achte des siebenten Zehn. Es hat an dieser Stelle keine eigene Singweise, sondern wird auf die des 4ten Liedes im fünften Zehn verwiesen: „Du frommes Herz.“ Diese ist aber aus der Oper „le triomphe de l'amour“ entlehnt, und darin lag wahrscheinlich der Grund, weshalb man sie verschmähte, und mit einer andern vertauschte (F. II. 383).
- 3) „O Mensch bedenke es eben, du edle Creatur ic.“, „von der Welt und dem Himmel“ überschrieben, das siebente des letzten Zehn. Auch dieses hat dort keine eigene Melodie, sondern wird auf die des 6ten im 6ten Zehn verwiesen: „Ach Herr, sieh an mich Armen“. Diese rührt aber nicht von Neuß, sondern von Horn her, und war, wie zu vermuthen ist, weltlichen Ursprunges, wodurch allem Vermuthen nach ihre Ausschließung bedingt wurde (F. II. 382).

Ein viertes Lied, das letzte des 3ten Zehn in Neußens Hebopfer: „Das ist ein theures, wahres Wort“, tritt in dem 2ten Theile von Freilingshausens Gesangbuche (46) noch ohne Melodie auf, und findet eine eigene erst in der späteren Gesamtausgabe beider Theile (1741, Nr. 115), aber nicht seine ursprüngliche, für deren Verwerfung ich keinen Grund anzuführen weiß. Andere neun Lieder

\*) S. Beispiel Nr. 196

\*\*) S. Beispiel Nr. 197.

\*\*\*) S. Beispiel Nr. 198.

v. Winterfeld, der ewangel. Kirchengesang II.

der Neußens\*) erscheinen um 1714 in jenem 2ten Theile ohne eigene Melodien, und werden auf bekannte kirchliche hingewiesen. Alle diese sieben und zwanzig Lieder finden sich, bis auf das eben angezeigte, um 1741, dem Wesentlichen nach in derselben Gestalt, in der sie zuerst aufgenommen waren, vereinigt. Diesem Allen zufolge ergiebt sich der Schluß: Die Melodien Neußens fanden, bis auf eine einzige, ungetheilten Beifall; ihre in bisher ungewöhnlichen Strophen gedichteten Lieder zogen auch sie mit hinüber in den evangelischen Kirchengesang. Diejenigen Singweisen, die man verwarf, und durch andere ersetzte, gehörten nicht dem Dichter an, sie waren Bühnen- oder doch weltlichen Liedern entlehnt, und dieses Ursprungs wegen schloß man sie aus. Andere blieben nur deshalb ohne Berücksichtigung, weil man ihre Lieder nach gebräuchlichen Kirchenweisen singen konnte, und in diesen sich heimischer fand.

Dieser Schluß rechtfertigt sich nicht minder, wenn wir die in Königs harmonischen Liederschatz aus Neußens Hebopfer aufgenommenen Singweisen näher betrachten. Wir finden dort 38 Lieder unseres Dichters in Bezug genommen, von denen 23 auf bekannte Melodien verwiesen werden, 15 aber mit eigenen erscheinen. Unter diesen sind elf von Neuß herrührende, die auch Freilingshausen seinem Gesangbuche einverleibte; es fehlt nur die des Liedes: „Dankt dem Herrn ihr Gottesknechte“, und bei der des Weihnachtsliedes: „Ihr Menschen freuet euch“ ist zu bemerken, daß König den ihr ursprünglich eignenden dreitheiligen Takt ( $\frac{3}{2}$ ) in den geraden verwandelt hat, wodurch sie, trotz der Übereinstimmung in allen wesentlichen Zügen, doch für den ersten Anblick unkenntlich wird, wie dies, wenn auch weniger auffallend, aus gleichen Gründen auch mit den Melodien der beiden Lieder: „Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich“ und: „Packt Euch ihr eitlen Sorgen“ der Fall ist. Lied und Melodie: „O Menschenkind, willst du mit Gott“ fehlen bei König; für die Lieder: „O getreuer, frommer Gott“ und: „O Mensch bedenke es eben 1c.“ hat er Freilingshausens Melodie; es gilt also auch hier alles mit Bezug auf dieselben Bemerkte. Nur für das Lied: „Das ist ein theures, wahres Wort“ erscheint bei ihm eine dritte, sowohl von Neuß als Freilingshausen abweichende Weise, und für das, ihm nur mit dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 gemeinsame: „Auf mein Herz und meine Sinnen 1c.“ ebenfalls eine andere; geringe Abweichungen, die nicht in Betracht kommen.

In neueren Choralbüchern sind von Neußens Melodien wenige mehr zu finden. Das Schichtsche hat zwar das Lied: „Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich“, aber mit einer fremden Singweise (Nr. 1152); in Kühnau's Choralbuche finden wir nur eine, die überhaupt am frühesten in der Kirche (seit 1698) heimisch gewordene des Liedes: „O Jesu du bist mein.“

\*) Es sind folgende:

- II. 448. 1) Jesu, Hülf und Trost der Seelen (II. Zehn. 2).
- 617. 2) Ach daß Gottes Hülf käme (Ebd. 8).
- 299. 3) O Jesu, wahrer Arzt der Seelen 1c. (III. 3. 3).
- 591. 4) O Gott mein Vater und mein Herr 1c. (VI. 3. 1).
- 161. 5) Gott des Scepter, Stuhl und Krone 1c. (VIII. 3. 1).
- 446. 6) Herr, dir hab' ich mich ergeben 1c. (Ebd. 2).
- 52. 7) O süßes Licht, wenn ich gedenke dein. (Nach dem Jubelgesange des h. Bernhards) (X. 3. 1).
- 375. 8) Gott und Welt, und beider Glieder (Ebd. 5).
- 543. 9) Warum willst du zagen 1c. (Ebd. 9).

Betrachten wir nun die Singweisen unseres geistlichen Dichters und Sängers näher, so ist ihr ganz modernes Gepräge zunächst unverkennbar. Vereinzelte phrygische Anklänge ausgenommen, begegnet uns keine Spur der Kirchentöne, rhythmischer Wechsel ist völlig verschwunden, erweiterte Rhythmen erscheinen hin und wieder bei Singweisen dreitheiligen Taktes, wie in der Melodie des Liedes: „Nun ist Heil, Kraft ic.“, wo sie bei einem Schlusssalle in der Mitte und am Ende einander symmetrisch entgegenstehen. Es fehlt durchaus die Möglichkeit, diese Weisen, gleich älteren, durch eine Reihe von Dreiklängen oder deren Umkehrungen zu begleiten, sie beruhen wesentlich auf mißklingenden Akkorden, die denn auch durch die Bezifferung der Grundstimme angezeigt sind, und unter denen der weiche Dreiklang, in Verbindung mit der kleinen Septime, mit besonderer Vorliebe angewendet wird. So erscheint auch häufig die kleine Septime als Vorhalt der Sexte, der Tritonus — dessen Anwendung in den äußersten Stimmen nun schon keine Seltenheit mehr ist — in der Umkehrung als Vorhalt der in der Grundstimme dann in die Terz hinauffstrebenden Quarte. Besonders herbe Mißklänge fand ich in der harmonischen Begleitung dieser Melodien zwar nicht, die angewendeten sind aber stets mit Rücksicht auf einen bestimmten, schärferen Ausdruck gewählt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Neuf späterhin immer mehr in Tonverbindungen und Verhältnissen solcher Art, harmonisch wie melodisch, ein Mittel zu größerer Belebung mehrstimmiger langsamer Tonsätze zu entdecken glaubte, und zu der Überzeugung gelangte, daß dem Kirchengesange durch ihren reichlichen Gebrauch eine erhöhte Mannichfaltigkeit gewährt, den alten geistlichen Weisen ein neues Leben eingehaucht werden könne, so daß sie, neben ihrer ursprünglichen melodischen Kraft, durch die Harmonie noch ergreifender, rührender würden, als sie bisher gewesen. Eine solche Ansicht ist um so mehr bei ihm vorauszusetzen, als ihre Entwicklung überhaupt in der ganzen Richtung jener Zeit ihre Begründung fand. Mit so vieler Ehrfurcht und Bewunderung man immer noch von jenen alten Kirchenweisen reden mochte, man war doch im Inneren der Meinung, daß ihr Glanz vor dem lebhafteren Ausdrucke der neueren erbleiche; ja, jene Tage waren nicht mehr fern, in denen es von den Wortführern der neuen Zeit geradehin ausgesprochen werden sollte, daß der Gesang auf eine wiederkehrende Melodie den höheren Forderungen der Kunst überall nicht entspreche, weil ihm das Höchste mangle, der genaue Ausdruck des Wortes und der in verschiedenen Strophen (Gesängen) nicht immer gleichen Empfindung; wo man also, folgericht, den Gemeinegesang ganz außerhalb der Kunst stellen zu müssen glaubte. Den Zusammenhang mit ihr wollten aber seine Freunde und Verehrer nicht aufgeben; den evangelisch-kirchlichen Volksgesang hielten sie mit Recht für eines der köstlichsten Kleinodien, welche die Kirchenverbesserung gebracht, und jeder sinnig schmückenden Fassung auf das Höchste würdig; nicht minder fest aber hingen sie an der tieferen Bedeutung eben der wiederkehrenden Melodie, als Gegenbild des Gedichts. So werden wir denn später finden, daß man auf mannichfachen, oft freilich ganz ungeeigneten Wegen, die Verbindung des Gemeinegesanges mit der Kunst aufrecht zu erhalten suchte. Wir deuten dieses nur an, um hier nicht, voraussetzend, in eine spätere Zeit hinüberzugreifen; glauben indeß nicht zu irren, wenn wir voraussetzen, daß den Bestrebungen unseres Dichters eine ähnliche Veranlassung zu Grunde gelegen, und daß er gehofft habe, sein Ziel auf dem zuvor angegebenen Wege zu erreichen, wie uns denn ja erzählt wird, daß sein Bemühen erfolgreich und mit Beifall gekrönt gewesen sei. Deshalb werden wir auch Gerbers, obgleich nicht urkundlich bewährter Erzählung unseren Glauben nicht ganz versagen dürfen, und es bleibt

nur zu bedauern, daß von dem durch Reuß wirklich Geleisteten keine Spur mehr vorhanden zu seyn scheint.

Was wir in diesem Abschnitte, ergänzend und erläuternd, über das geistliche Lied, seine Melodie, ihre Sänger und Seher noch mitzutheilen hatten, beschließen wir mit diesem Berichte. Ist aus ihm das freilich immer leiser werdende Fortklingen des Alten innerhalb einer sich neu gestaltenden Zeit wahrnehmbar hervorgetreten, sind die Anfänge eines gänzlichen Umschwunges darin erkennbar geworden, so hat er seinen Zweck erreicht. Was hier, was in dem Vorangehenden über den evangelischen Kirchengesang während der Dauer des 17ten Jahrhunderts im Einzelnen vorgetragen worden, werden wir am Schlusse dieses Buches, mit dem wir die Darstellung seines Lebens während dieses ganzen Zeitraums beschließen, in ein Gesamtbild zusammenzufassen suchen.

## Fünfter Abschnitt.

### Die kirchlichen Melodienbücher des siebzehnten Jahrhunderts.

Die Übersicht, die wir in dem gegenwärtigen Abschnitte zu geben uns vornehmen, wird in der Art ihrer Fassung zwar derjenigen sich anschließen, die wir von kirchlichen Melodienbüchern des sechzehnten Jahrhunderts im zweiten Buche des ersten Theiles unserer Darstellung bereits gaben, namentlich in dessen drittem Abschnitte. Die jetzige steht aber zu dem ihr Vorangehenden und Nachfolgenden in einem anderen Verhältnisse als jene, darum wird sie theilweise sich auch verschieden gestalten müssen. In jener früheren beschränkten wir uns auf die einfachen geistlichen Melodienbücher, um die mehrstimmigen, deren Konfäße meist von einem einzelnen Meister herrührten, der den Herausgeber und Konfäßer in sich vereinigte, besonders zu besprechen. An jenen wollten wir das allmähliche Wachsen des Reichthums der evangelischen Kirche, wie an geistlichen Liedern, so an deren Singweisen betrachten, und das Verhältniß beider zu der eigenthümlichen Gestaltung des Gottesdienstes derselben erforschen; an diesen aber vorzugsweise die Kunst des kirchlichen Konfäßes, und deren stätig fortschreitende Richtung kennen lernen. Nun machte sich uns aber um den Beginn des Jahrhunderts, das uns gegenwärtig beschäftigt, in der Konfäßkunst eine den ganzen Umfang derselben ergreifende neue Richtung kenntlich, die auf den Konfäß in Verbindung mit dem evangelischen Kirchengesange, und auf diesen letzten selbst, den bedeutendsten Einfluß übte. Als unsere Aufgabe erschien es demnach, zunächst diejenigen einzelnen Meister aufmerksam zu betrachten, die, sei es nun in der alten, dem vorangehenden Jahrhunderte angehörigen Konfäßrichtung, sei es in der neuen, nunmehr beginnenden, als Fortübende oder Fortbildende, als Anregende oder entschieden Leitende sich hervorthaten. Viele von ihnen waren, neben sonstiger, mannichfacher Konfäßthätigkeit, auch Herausgeber geistlicher Liedersammlungen zu kirchlichem Gebrauche, und bekundeten durch diese vornehmlich ihre Ansichten über geistl. Konfäßkunst, ihre Bestrebungen für dieselbe; Andere wirkten und schafften für diese, ohne das in diesem Sinne von ihnen Hervorgebrachte in besondere Sammlungen zusammenzustellen, während fremde Herausgeber späterhin, dieses nachholend, das von ihnen Geleistete für die Kirche gemeinnütziger zu

machen streben. So haben denn mehrstimmige Melodieenbücher für kirchlichen Gebrauch, Sammlungen von Tonsätzen mehrerer oder einzelner Meister, uns vielfach bereits beschäftigt, allein minder stets ihrer nächsten und ausgesprochenen Bestimmung zufolge, als indem sie uns Quellen waren, um aus ihnen Belehrung über die besonderen Kunstbestrebungen jener Meister zu schöpfen. In einzelnen Fällen hat auch wohl beides, als untrennbar, geschehen können, und da wird es nun hinreichen, in allgemeinen Zügen, zusammenfassend, an das Gesagte zu erinnern, es übersichtlich zusammenzustellen. In den meisten dagegen, und namentlich bei den kirchlichen Sammlungen, welche Singweisen und Tonsätze mehrerer Meister enthalten, war es bisher nicht möglich. Über sie, die uns bisher nur Quellen für einzelne, hervorragende Tonkünstler waren, deren Gesamttinhalt uns noch nicht beschäftigen konnte, werden wir nun, eben wie über die einfachen geistlichen Melodieenbücher dieses Zeitraumes, im Zusammenhange ausführlicher berichten. Wir ordnen diesen Bericht, wie unseren früheren, gleichartigen, nach den Landschaften Deutschlands, in denen die evangelische Kirche die herrschende geworden war, mit den bedeutenderen beginnend, und hier wie überall, der Zeitfolge uns anschließend; dann aber, wie die Anknüpfungspunkte sich finden werden, welche entweder Nachbarschaft oder innere Beziehungen darbieten, zu den übrigen fortgehend. Hienach werden Brandenburg-Preußen, und das churfürstliche Sachsen uns zunächst zu beschäftigen haben.

Über die kirchlichen Melodieenbücher Brandenburgs und Preußens im 17ten Jahrhunderte haben wir bei Gelegenheit der Berliner geistlichen Sängerkörpers und der Preussischen Tonschule bereits das Wichtigste zu sagen Gelegenheit gehabt, und es kann also genügen den wesentlichen Inhalt unseres Berichtes in gedrängter Übersicht zu wiederholen.

Die Reihe der für die Brandenburgischen Lande bestimmten kirchlichen Melodieenbücher des siebzehnten Jahrhunderts, zu denen wir die des Bartholomäus Gese von 1601 und 1605 hier nicht rechnen, knüpft sich an das Gesangbuch, das Johann Eriger um das Jahr 1640 bei der Wittwe Georg Runge's zu Berlin herausgab; unter dem Titel eines „vollkommenlichen Gesangbuches Augsbургischer Confession“ es für die Kirchen der Chur- und Mark Brandenburg ausdrücklich bestimmend, vornehmlich für die der Residenzstädte Berlin und Cölln. An Umfang erreichte es nicht die bedeutenderen Bücher dieser Art, die im sechzehnten Jahrhunderte erschienen; es giebt nur 248 Lieder und 137 Melodieen, allein diese in vierstimmigem Tonsatz; 21 davon mit den Anfangsbuchstaben des Tauf- und Geschlechtsnamens seines Herausgebers, J. E. bezeichnet. An Melodieen vermehrt, doch nur in dem Sinne, solche zu geben, folgte diesem Buche ein zweites 9 Jahre später, 1649, in Leipzig gedruckt, zu Berlin bei Daniel Reichel verlegt; seiner Bestimmung zufolge: „Geistliche Kirchenmelodieen“ genannt. Es gab deren 161, 52 in 4stimmigem, unbegleiteten Tonsatz, 109 unter Begleitung zweier Geigen oder Zinken. Die dritte von Eriger zufolge höherer Veranlassung besorgte Sammlung geistlicher Lieder und Singweisen, vier Jahre nach seiner zweiten, 1653, bei Christoph Runge in Berlin gedruckt, sollte, von dieser darin abweichend, mehr wiederum ein Liederbuch seyn, und nur das Nothwendigste an Melodieen enthalten. Ihre vollständige Aufschrift lautet: „D. Luthers und anderer vornehmen, geistreichen und gelehrten Männer geistliche Lieder und Psalmen, Auf sonderbaren, Ihrer Churfürstlichen Durchlaucht zu Brandenburg, meiner gnädigsten Churfürstin und Frauen gnädigsten Befehl, zur Erweckung mehrer Andacht bei frommen Herzen, zusammen getragen. Darin die fremde, und zum Theil annoch unbekannte Lieder mit ihren nothwendigen Melodieen versehen.“ Dem

Sinne zufolge, in welchem dieses Buch zusammengestellt war, erhalten wir mit ihm keine vierstimmigen Tonsätze, ja, nicht einmal die Grundstimme zu den mitgetheilten Melodien, sondern diese allein, wie in den ältesten Melodienbüchern des sechzehnten Jahrhunderts. Auch darf es uns nicht befremden, bei vermehrter Anzahl der Lieder — es sind deren hier 375, 127 mehr als um 1640 — dennoch an Singweisen nur 92 zu erhalten, 45 weniger als damals, 69 minder als vier Jahre zuvor, denn es sollten die fremden und neuen, noch nicht allgemein verbreiteten, allein gegeben werden. Daher sind bekannte Melodien über den Liedern, die nach ihnen gesungen werden sollten, nur angezeigt, nicht beigelegt, und wenn sie ihnen eigends angehörten, nur die Bemerkung, daß dieses der Fall, oder daß sie gebräuchliche seien, hinzugesetzt. Sieben und dreißig der mitgetheilten Singweisen tragen hier Crügers Namenszeichen, doch mangelt es wieder anderen, die in späteren Ausgaben damit ausdrücklich versehen sind; so selbst der schönen Melodie des Liedes „Jesus meine Zuversicht“ die freilich hier auch nicht in der späteren Fassung erscheint, in der sie kirchlich wurde, doch in einer ähnlichen, die ohne Wiederholung bei dem zweiten Stollen des Aufgesanges, jeder Zeile des Ganzen in eigenthümlicher Wendung sich anschließt\*).

Eine Vermehrung an Singweisen bei einiger Verminderung der Lieder zeigt uns das, vier und fünf Jahr später (1657, 58) dem eben besprochenen folgende Gesangbuch Crügers, unter ähnlichem Titel. Hier tritt wiederum die Absicht hervor, ein Melodienbuch nicht nur, sondern auch ein vierstimmiges zu geben, ja, die bedeutendern Singweisen durch begleitende Instrumente zu schmücken. Zu 319 Liedern erhalten wir 184 Melodien; zwölf durch 4 bis 5 Posaunen begleitet, 93 durch zwei Geigen oder Zinken und den Baß; die übrigen für reinen, vierstimmigen Gesang bestimmt. Crügers Tonsatz haben wir früher schon besprochen, und es ist hier dabei nicht ferner zu verweilen. Gleichzeitig mit diesem Werke erschien seine *praxis pietatis melica*, ein Werk, dessen schnell einander folgende Ausgaben von dem großen Beifall zeugen den es im Norden und Süden Deutschlands als eines der vollständigsten und inhaltreichsten Gesang- und Melodienbücher gefunden hatte. Christoph Runge in Berlin, Balthasar Christoph Bux zu Frankfurt am Main, beide, ihren Versicherungen zufolge, rechtmäßige Eigentümer desselben, als die von Crüger selbst ihre Rechte herleiteten, verbreiteten es, jener dort, dieser hier; der letzte, so viel ich finden können, bis 1680, der erste im siebzehnten Jahrhundert bis 1690, in vier und zwanzig Ausgaben, von denen die letzte 1220 Lieder mit 387 Melodien giebt. Ja, noch bis in das folgende Jahrhundert hinein sahen die Erben dieses rüstigen Verlegers ihre Bemühungen um dieses schätzbare Buch mit Erfolge gekrönt: sie gaben um 1733 die 43ste Auflage desselben, die nun 1316 Lieder enthielt, mehr als das Fünffache desjenigen, was in dem,



Es könnte die Vermuthung entstehen, die Urheberin des Liedes, Henriette Luise von Dranien, Gemahlin des Churfürsten Friedrich Wilhelm des Großen von Brandenburg, habe auch die Melodie zu demselben gesungen, und sie sei in sofern nur als Crügers zu betrachten, als er derselben ihre spätere Form gegeben habe. Zu entscheiden ist darüber nicht, weshalb denn auch jene bloße Vermuthung hierher verwiesen ist.

97 Jahre zuvor erschienenen ersten Gesangbuche Crügers, der Grundlage aller späteren, hatte gegeben werden können.

Was Preußen betrifft, so scheinen für diesen Theil der Brandenburgischen Lande die um 1634 durch Johann Stobäus herausgegebenen theils von ihm (44) theils seinem Lehrer Johann Eccard (57) herrührenden 102 Tonsätze über 101 kirchliche Singweisen, deren wir bei Gelegenheit der Preussischen Tonschule ausführlich gedachten, das Hauptmelodienbuch des siebzehnten Jahrhunderts geblieben zu seyn. Auch dürfen wir einen Theil der später (1642, 43) wieder herausgegebenen Festlieder beider Meister hieher rechnen, weil auch von deren Melodien einige in den Kirchen Preußens Eingang fanden, und von dort aus selbst über Deutschland sich verbreiteten. Das Preussische Gesangbuch von 1650, das namentlich über die kirchliche Geltung dieser Festlieder uns unterrichtet, giebt keine Singweisen, und erscheint nur im Zusammenhange mit beiden Sammlungen und hier von Bedeutung; wir besprachen es schon zuvor, und begnügen uns deshalb, im Vorübergehen auf das früher Gesagte hinzuweisen. Eines anderen, geistlichen Gesangbuches, das zugleich ein reichhaltiges Melodienbuch ist, haben wir indeß hier zu gedenken, weil es von einem Preußen herausgegeben ist, wenn es auch nicht in Preußen selbst erschien, noch bei dem ersten Anblicke für das Vaterland des Herausgebers bestimmt zu seyn scheint; mindestens mangelt ihm ein jeder ausdrücklicher Fingerzeig auf eine solche Bestimmung. Zugleich hängt dasselbe äußerlich mit Crügers *praxis pietatis melica* zusammen, und der Bericht darüber findet deshalb hier seine angemessenste Stelle.

Im Jahre 1668 gab Christoph Balthasar Wust, der nur zwei Jahre zuvor die 3te Auflage der *praxis pietatis melica* seines Verlags hatte ausgehen lassen, unter gleichem Titel, und unter des, damals schon mehr Jahre heimgegangenen Crügers Namen, ein Werk heraus, das auf die früheren Auflagen durch eine Zahl nicht zurückwies, sondern nur folgende nähere Bezeichnung enthielt: „Druckentlich zusammengebracht, und zur Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes mit bisshero gebräuchlichen und vielen schönen Melodien neben dazu gehörigem Fundament verfertigt; auch über vorige Editiones mit etlichen hundert schönen trostreichen Gesängen vermehret und verbessert von Peter Söhren, bestalltem Schul- und Rechenmeister der Christlichen Gemeine zum heiligen Leichnam in Königlich Stadt Elbing in Preußen.“ Dieser Peter Söhren, von dem wir außer der Nachricht die das Titelblatt dieses Werkes von seinen Verhältnissen giebt, keine andere finden, war hienach der eigentliche Herausgeber, ja, was die Melodien betrifft, wie wir bald sehen werden, der Haupturheber desselben. Er hatte es, wie seine kurze Vorrede bezeugt, „anfangs für sich selbst, seinen Gott damit zu ehren, und zu Ergözung seiner Seelen täglich zu gebrauchen, zusammengeschrieben“, und es dann auf vielfältiges Nachsuchen, seinem Nächsten damit zu dienen, herausgegeben. Der Verleger aber hatte es dem Senior und sämtlichen evangelischen Predigern der Christlichen Gemeine zu Frankfurt am Main vorgelegt, um ein Urtheil darüber abzugeben, und, bei gehobter Billigung des Unternehmens, dasselbe zu empfehlen. Beides war in einem offenen Schreiben vom 18. Februar 1668 geschehen, das dem Buche vorgedruckt ist, worin dasselbe denn lediglich als eine neue Auflage der Crügerischen *praxis pietatis* betrachtet, und des gegenwärtigen Herausgebers nur nebenher gedacht wird; der Verleger aber wegen des Fleißes und der Arbeit die er zuvor auf Herausgabe der lutherischen Bibel, nuzbarer theologischer Bücher, christlicher Gesangbücher, und nun auch des gegenwärtigen, das von gottliebenden Herzen mit Trost und Freude gebraucht werden möge, Lobeserhebun-



gen empfängt. Und doch sind die Bemühungen Sohres um dieses Werk nicht geringe, ja, sie übertreffen bei weitem den Beitrag, den Erüger für dasselbe geliefert hatte. Er giebt zu 888 Liedern 354 Singweisen, mit beziffertem Basse, von denen mehr als die Hälfte, deren 202, ihm angehören, und durch sein Namenszeichen, P. S., kenntlich gemacht sind; wogegen nur wenig mehr als ein Fünftheil dieser Anzahl, 41, von Erüger herrühren, und durch J. E. bezeichnet sind. Daneben enthält aber seine Sammlung noch 20 Melodien von Sängern der Preussischen Conschule; vier von Eccard, deren Haupte, sieben von Stobäus, fünf von Johann Reichmann, vier von Heinrich Albert; die der ersten beiden Meister aus ihren Festliedern, die der andern theils aus einzelnen Drucken, theils aus den Arien des zuletztgenannten entlehnt<sup>\*)</sup>. Endlich finden wir 41 Singweisen die aus Riffs Sängerkreise stammen: 22 von Johann Schop, meist zu Riffs himmlischen Liedern; drei von Hammerschmidt; neun von Heinrich Scheidemann, bis auf eine einzige, seinen ganzen Antheil an den Melodien des „sonderbaren Buches himmlischer Lieder“; fünf von Thomas Selle, und zwei von Jacob Schulze; und auch Heinrich Schütz hat eine einzelne beigezeichnet, die zu Dr. Cornelius Beckers Psalmliede: „Ich heb’ mein’ Augen sehnlich auf.“ Rechnen wir nun Peter Sore, wie wir es schon müssen, zu der Preussischen Conschule, obgleich uns keine Consäge von ihm vorliegen, an denen wir prüfen könnten, ob er auch im Sinn und Geiste des Consages ihr angehöre, so überwiegen die aus dieser Schule stammenden Weisen (222 im Ganzen) bei weitem die des berühmten Berliner Sängers, und

\*)

I. Von Eccard finden wir seine Melodien zu folgenden Liedern:

- |   |                       |
|---|-----------------------|
| 1) Freu dich du werthe Christenheit zc. von Peter Hagen |                       |
| 2) In dieser östlichen Zeit                             |                       |
| 3) Der heilig’ Geist vom Himmel kam                     | } von Ludwig Helmbold |
| 4) Der Zacharias ganz verstummt                         |                       |
- auch steht hier über dem — etwas veränderten — Liede Helmbolds (Nr. 354) „übers Gebirg Maria geht“ die Anweisung: „In der Melodie Eccardi, Motetten-Art (aus den Festliedern) oder“ zc. wo denn eine neue Weise Sohres dazu folgt.

II. Von Stobäus:

- |  |                     |
|--|---------------------|
| 1) Macht hoch die Thür zc.   |                     |
| 2) Im finstern Stall zc.   | } von Georg Weiffel |
| 3) Der Herr fährt auf mit Lobgesang                                |                     |
| 4) Nun laßt uns mit den Engeln zc. von Peter Hagen                 |                     |
| 5) Komm heil’ger Geist, dein Hilf uns leist zc. von Valentin Thilo |                     |
| 6) Du siehest Mensch, wie fort und fort zc. von Simon Dach         |                     |
| 7) Die Wahrheit kann nicht lügen (eines unbekannten Dichters)      |                     |

III. Von Heinrich Albert zu Simon Dachs Liedern:

- |   |                        |
|---|------------------------|
| 1) Ich steh in Angst und Pein zc.       |                        |
| 2) Ich bin ja Herr in deiner Macht zc.; | und zu seinen eigenen: |
| 3) Mein Dankopfer, Herr ich bringe zc.  |                        |
| 4) Gott des Himmels und der Erden zc.   |                        |
- und, eben wie zuvor bei den Eccardschen Melodien erwähnt ist, über dem 956sten Liede, das Robert Robertthin angehöret: „Wer sein Wesen überlegt, und bedacht’ am zählet“, den Vermerk: „Wie es Albertus in seinen Arien gesetzt. Oder zc. wo dann Sohres neue Melodie folgt.

IV. Von Johann Reichmann zu Theodor Wolbers Liedern:

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| 1) Nun sind mir entgangen zc.                        |                         |
| 2) Die glühne Sonne kommt hervor zc.                 |                         |
| 3) Gottlob der Tag ist glücklich nun vollendet zc.;  | und zu Johann Franke’s: |
| 4) O Traurigkeit, o Herzenssehn                      |                         |
| 5) Mein Herz, du sollt den Herren billig preisen zc. |                         |

das Werk mag kaum mehr nach dessen Namen genannt werden können. Der Herausgeber selbst empfand das Verfahren des Verlegers, durch das sein Name so sehr in Schatten gestellt worden war, sehr übel, und äußerte sich darüber nicht ohne Bitterkeit in einer von ihm nun bei einem anderen Verleger, funfzehn Jahr später, unter einem neuen Titel veranstalteten, und beträchtlich vermehrten Ausgabe. Das Buch war nun, in seiner vollständigen Aufschrift, genannt: „Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben. Das ist: Neu aufgefärtigtes, vollständiges, und mit Fleiß durchgesehenes, nütliches Evangelisch-Lutherisches Gesang-Buch, darinnen Herrn D. Lutheri und aller andern Geistreichen Gottseeligen, Alten als Neuen Lehrer wohlgeleszte Gesänge, an der Zahl über 1100 Texten, in richtiger Ordnung befindlich, und mit Discant und Bass überzeichnet. Allen Christlichen Herzen zu sonderem Gebrauch, in Freud' und Traurigkeit, in den Kirchen und zu Hause, sich damit aufzurichten, zu Gut, mit allem Fleiß verfasst, neben dreym nütlichen Registern, einem Anhang Feste und Sonntäglicher Collecten durchs ganze Jahr, und einem schönen Gebet-Buch, Ans Licht gegeben, auch mit 32 Schriftmäßigen Sinn-Bildern begieret von Peter Sohren, bestalltem Cantore und Organisten der Evangelischen Christlichen Gemeine zum H. Leichnam in Elbing. Hamburg, in Verlegung Heinrich Bölders. Rakeburg gedruckt bei Niclas Nissen, Anno 1683. Der Verlag dieses Werkes war demnach vom Südwesten Deutschlands auf den äußersten Nordwesten übergegangen. Was Sohr ursprünglich bewogen habe, dasselbe nicht in seinem Vaterlande Preußen, namentlich dem Brandenburgischen Theile desselben herauszugeben, wozu freilich sein Wohnort damals nicht gehörte, sondern zu dem polnischen oder königlichen, wissen wir nicht; denn nach dem zuvor Gesagten werden wir doch annehmen müssen, daß es vor Allem den Bedürfnissen dieses Landes entgegenkommen sollte, und wir werden es in seiner früheren Ausgabe kaum ein Frankfurter Gesangbuch deshalb nennen dürfen, weil es von einer Empfehlung des dortigen evangelischen Ministeriums begleitet ist, noch ein Hamburger, weil sein späterer Verleger durch eine Widmung vom ersten Juli 1683 es dem Rathe, den Oberalten und Cämmereybürgern jener Reichs- und Hansestadt zugeeignet hat, geschweige denn ein Rakeburger nach dem letzten Druckorte. Die Veranlassung zu der Wahl beider Verlagsorte können wir darin nur vermuthen, daß von dort aus eine größere Verbreitung des Buches im deutschen Buchhandel zu erwarten war, als von einem Orte des entfernteren Preußens, daß die Sammlung überhaupt, ihrem Inhalte zufolge, auch zum allgemeinen Gesangbuche geeignet schien, für den Herausgeber also auf diesem Wege größere Vortheile, für das Werk selbst eine umfassendere Förderung in Hoffnung standen. Es ist auch ganz erklärlich, daß der frühere Verleger es angemessener fand, dem Buche einen Titel von bewährtem Klange, und den Namen eines allbekannten und berühmten Meisters voranzustellen, als den bis dahin unbekannten des Elbinger Rechen- und Schulmeisters, der ihm keinen bedeutenden Absatz zu sichern schien. In seinem auch hier nur kurzem Vorworte läßt Sohr darüber sich folgendergestalt aus: Er habe, sagt er, vor zehn und mehr Jahren ein vollständiges Gesangbuch von 888 Liedern dem Drucke übergeben. Nun seien aber dessen Melodien „ihm so gar tunkel, daß er selbst sich ihrer nicht gebrauchen könne“ — womit er wohl auf den, in der That sehr schlechten Notendruck der älteren Ausgabe zielt, der einzelne Melodien völlig unerkennbar macht — auch seien ihm seitdem so viel schöne Texte zugekommen, daß er es nun bis auf 1117 Lieder habe vermehren können. Daß er es jetzt an einem anderen Orte herausgebe als zuvor, dürfe nicht Wunder nehmen. Er sei nicht Willens, Vermehrer der Arbeit eines Anderen zu seyn.

Man habe, ohnerachtet sein Name auf dem Titel stehe, sein (früheres) Gesangbuch doch Crügers genannt. Das möge es bleiben, er wolle sich dessen nicht mehr annehmen; dieses (jetzige) aber solle Sohrs seyn, und der Christ-treugesinnte Leser werde seine großen Ursachen hieraus günstig vermerken können, und ihn sowohl entschuldigt halten, als anderweit entschuldigen, wenn er von Andern aus Unwissenheit, oder auch Bosheit asterbet werde. — In keinem Falle dürfen wir hienach dieses Buch mit zu den fortlaufenden Ausgaben der Crügerischen praxis pietatis melica rechnen, in deren Kreis selbst sein früherer, süddeutscher Verleger, obgleich er dieses Namens sich bedient, es nicht zu stellen, und mit ihnen zu zählen gewagt hat; höchstens können wir es einen preussischen Nebenzweig derselben nennen, der, obwohl im Auslande gezeitigt, doch für die dortige Gegend zuletzt Selbständigkeit gewonnen hat, und wohl das letzte Melodienbuch des siebzehnten Jahrhunderts ist, dem wir den Namen eines preussischen beilegen dürfen. Die zwei und dreißig schriftmäßigen Sinnbilder — allegorische Kupferblätter — mit denen es der Herausgeber in der späteren Auflage geschmückt hat, gereichen ihm zu keiner großen Bierde; im Geiste und Sinne gleichen sie völlig Dillherrs Emblemen zu seinen Epistolisch-Evangelischen Berichten, nur daß sie um Vieles schlechter ausgeführt, zum Theil von höchster Geschmacklosigkeit sind. Das Ganze zerfällt in 42 Capitel, welche sechzehn Haupttheilen untergeordnet sind. Deren erster umfaßt in vierzehn Capiteln die Festgesänge — 376 Lieder, also in diesem Abschnitte allein schon eines mehr als der Gesamttinhalt des dritten Crügerischen Gesangbuches von 1653 betrug; — der zweite in sechs Capiteln die Katechismustlieder, der dritte in eben so vielen die Gebetlieder; jeder der folgenden Theile, mit alleiniger Ausnahme der Zeit-, Tisch-, Sterbelieder, und der Gesänge vom jüngsten Tage, umfaßt nur ein einziges Capitel. In dem elften Theile (dem 34sten Capitel) sind die Psalmlieder begriffen, vier und vierzig an der Zahl, doch nur diejenigen, die unter die übrigen Abschnitte sich nicht wohl vertheilen ließen, denn auch in diesen finden wir mehrere Psalmgesänge, so daß dieser ihnen eigends gewidmete Theil des Ganzen nicht ihren Gesamttumfang darstellt.

Sohr giebt zu den 1117 Liedern dieser späteren Ausgabe 430 Melodien, 76 mehr als die frühere enthielt; doch ist zu bemerken, daß in jener vier Liedern, die um 1668 mit eigenen Singweisen des Herausgebers erschienen waren, nunmehr keine wieder beigelegt, sechs Lieder aber mit ihren von Sohr herrührenden Melodien gänzlich ausgeschieden sind. Die Anzahl der aufgenommenen Singweisen Eccards und Stobäus' ist dieselbe geblieben; denen Alberts und Johann Weichmanns ist je eine hinzugetreten: die zu jenes ersten eigenem Liede: „O Christe Schutzherr deiner Glieder“, von ihm erfundene, und die für J. Franke's Lied über den 148sten Psalm: „Ihr Himmel, lobt des Herren Macht“ von diesem letzten gesungene. Den Melodien Crügers ist eine hinzugetreten, die zu dem Liede Johann Herrmann Scheins: „O Mensch, willst du vor Gott bestehn“, das erst hier unter die Katechismustlieder aufgenommen ist (Nr. 382); die der meisten Glieder des Rist'schen Sängerkreises, Thomas Selle, Andreas Hammerschmidt, Jacob Schulze, sind der Anzahl nach gleich geblieben, nur von Heinrich Scheidemann ist nun auch die des Rist'schen Himmelsliedes: „Wie magst du dich so fränken“ 1c. aufgenommen, die in der früheren Ausgabe, wo dieses Lied auf den Ton: „Der Tag hat sich geneiget“ verwiesen war, fehlte, wogegen statt Johann Schops Weise zu dem Liede: „O Ewigkeit du Donnerwort“ eine andre von Tobias Zeuschner dazu gesungene gegeben wird, so daß der Melodien jenes ersten Meisters nur ein und zwanzig bleiben. Eine ganz neue Zuthat sind

zehn Singweisen des Rostocker Organisten Nicolaus Hasse, von denen neun aus Dr. Heinrich Müllers geistlicher Seelenmusik entlehnt sind, die wir später werden kennen lernen, wo indeß nur sechs davon mit dem Namenszeichen dieses Tonkünstlers versehen sind. Der Melodien Sohrs sind nunmehr 238; den übrigen fehlt jede Bezeichnung, ihre Urheber sind daher ungewiß.

Dieses Melodienbuch hat mit den späteren des 17ten Jahrhunderts das gemein, daß die altherkömmlichen, allbekannten Singweisen nicht mit aufgenommen sind, sondern nur auf sie verwiesen, und selten nur eine der weniger bekannten Melodien früherer Zeit gegeben wird. Die hier mitgetheilten Zahlen sind also nur in sofern richtige, als der Umfang der in Tonzeichen beigelegten, also der neueren, seit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts bis zum Erscheinen des Buches entstandnen Singweisen dadurch ausgedrückt wird. Diese aber sind es vornehmlich, mit denen wir uns hier beschäftigen. Vergleichen wir deren Zahl, wie die eben besprochene spätere Ausgabe des Sohrschen Gesangbuchs sie uns zeigt, (430), mit der höchsten, die wir in den Melodienbüchern des 16ten Jahrhunderts antrafen — in dem Frankfurter Gesangbuche von 1569, wo sie bis auf 200 gestiegen war, — so ergibt sich, daß der Melodienreichtum der evangelischen Kirche etwas mehr als hundert Jahre später eine Bereicherung über das Doppelte Desjenigen hinaus genommen hatte, dessen sie zuvor sich erfreuen durfte; ein Umfang, den wir ohne einen bedeutenden Irrthum zu fürchten, wohl als allgemeinen Maßstab anlegen dürfen, wenn er durch gleichzeitige mehrstimmige Melodienbücher, die ältere und neuere Weisen enthalten, — wie die *praxis pietatis melica* von 1690, und das Bopeliusche Gesangbuch von 1682, das wir später werden kennen lernen — auch nicht gänzlich bekräftigt wird. Zwischen einfachen und mehrstimmigen Sammlungen dieser Art findet sich immer der Unterschied, daß diese letztern gewöhnlich auf eine engere Auswahl sich beschränken, weil der Tonsatz mehr Arbeit, ja, selbst die Prüfung bereits vorhandener Sätze größeren Zeitaufwand erheischt, wogegen die Zusammenstellung einfacher Melodien leichter und müheloser zu bewirken ist, also nicht in gleichem Maße beschränkt zu werden braucht.

Daß die so bedeutende Anzahl der Melodien Sohrs, die unsre Sammlung enthält, nur ihrem kleinsten Theile nach im evangelischen Kirchengesange heimisch geblieben seyn werde, ist, eben ihres großen Umfangs wegen, leicht zu erachten. Haben wir doch schon in früheren Fällen gefunden, selbst bei hervorragenden Meistern, wie Heinrich Schütz, daß dem in so reicher Fülle, und in kurzer Zeit Hervorgebrachten meist jene frische Innigkeit fehle, die allein dem lebendig aus der schaffenden Kraft Hervorgequollenen eignet, und darum in den Gemüthern Aller anklingt. Sohr hat in seinem Gesang- und Melodienbuche sich den ersten geistlichen Dichtern seiner Zeit gesellt: Paul Gerhard, Simon Dach, Rist, Weiffel, Harsdörfer und Andern; er ist gegen die ausgezeichnetsten Sänger unter den Mitlebenden in die Schranken getreten, gegen Eccard, Stobäus, Crüger und einige Glieder des Ristschen Sängerkreises; er hat, auch wo es nicht galt, Singweisen umzuformen, die einer kunstreicheren Durchführung angehörten, und von ihr nicht zu trennen waren, neue dergleichen an die Stelle solcher gesetzt, die bereits allgemeinen Anklang gefunden hatten, nur, weil sie ihm nicht genügten, und er sie überbieten zu können meinte. Es ist ihm damit in den wenigsten Fällen gelungen, und zwölf seiner Melodien allein finden wir gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts — in Adnigs harmonischem Liederstücke, 1738 — noch als gebräuchliche aufbewahrt. Zwei davon sind bestimmt, an die Stelle von Melodien Eccards zu Liedern Ludwig Helmbolds zu treten, deren eines

für das Fest der Heimsuchung gedichtet ist, (Übers Gebirg Maria geht) das andere für die Leidenswoche (Im Garten leidet Christus Roth). So trefflich, vor vielen ausgezeichnet, nun auch Eccards Behandlungen eben dieser Lieder sind, so müssen wir doch gestehen, daß deren Grundmelodien mehr für den Kunstgesang, als den der Gemeinde geeignet, ja, daß sie mit ihren Tonsätzen so lebendig verwachsen sind, daß kaum der Gedanke entstehen kann, sie von ihnen abzulösen. Sollten die Lieder also dem allgemeinen Kirchengesange erhalten bleiben, so war es schon nöthig, neue Singweisen für sie zu geben, und insfern wird man Sohr nicht tadeln dürfen. Allein freilich hätte eine gleiche Überzeugung ihn auch abhalten sollen, die (wenn auch zusammengebrängten) Oberstimmen der Tonsätze Eccards in seinen Festgesängen für Helmbolds Lieder: „Zu dieser irdischen Zeit“, „Der heilig' Geist vom Himmel kam“, „Der Zacharias ganz verstummt“ als Melodien für den Gemeinegesang zu geben, wozu sie nicht geeignet sind, obgleich man eingestehen darf, daß unser Sammler mit Geschick den Theil derselben erkannt und zusammengestellt habe, der die Grundlage der Tonbilder des älteren Meisters darstellt. Es wird ohne Zweifel aus Verehrung für denselben geschehen seyn, daß Sohr von dem Seinigen auch für allgemeinen kirchlichen Gebrauch, was nur irgend möglich war, zu erhalten suchte, allein er hat sich hier getäuscht, da nicht Alles für eine gewisse Bestimmung Vortrefliche auch jeder andern dienen kann. Für Weissels Pfingstlied „Ich will gießen aus“ u. das bei Stobäus in einem 8stimmig = zweichörigen, motettenhaften Satze erscheint, giebt er dagegen, und mit Recht, wiederum eine neue Melodie. Die 9 übrigen Lieder, deren von ihm herrührende Singweisen bis in das folgende Jahrhundert hinüberreichten, sind zwei von Simon Dach: „Nemehr wir Jahre zählen“, und „Herr du thust was dir gefällt;“ eines von Paul Gerhard: „Du liebe Unschuld du“; eines von Harsdörfer: „Lieblicher Jesu, herzhliche Wonne“; eines von Justus Gesenius, hier mit L. B. bezeichnet: „Wenn mich die Sünden tranken“; eines von G. W. Sacer: „Ach stirbt denn so mein allerliebste Leben“; eines von G. E. Vorberg: „Ich Erde, was erlühn' ich mich“; ein eigenes: „Nun ade, du Weltgetümmel“; endlich eines ohne Namensbezeichnung: „Du willst, mein Heiland, daß ich sei ein Baum, der gute Früchte trägt.“ Diese Melodien, wie alle von Sohr herkommenden, entbehren nicht einer gewissen Lebendigkeit, die jedoch an das Arienhafte streift, und durch öfteren Wechsel des Taktes noch mehr dieses Gepräge erhält. Von den kirchlichen Tonarten finden wir keine Spur, doch erscheint nicht selten, und mit Glück, rhythmischer Wechsel. Alles Mannichfaltige indeß, so weit es sich nur thun ließ, und, sofern nicht daktylische Zeilen die Beibehaltung des dreitheiligen Taktes erheischten, auch diesen, hat König ihnen abgestreift, damit aber auch jedes Eigenthümliche; durch bloßes Ausschneiden und Vereinfachen hat er, wie sich denken läßt, kirchliche Würde ihnen da nicht geben können, wo sie ihnen gebrach. In Choralbüchern des gegenwärtigen Jahrhunderts, so viel ich deren kenne, habe ich keine dieser Melodien angetroffen.

Die Melodienbücher Chursachsens im siebzehnten Jahrhundert zu denen wir nunmehr uns wenden, stehen an Bedeutung den Brandenburg-Preussischen nicht nach, während sie um Vieles zahlreicher sind als diese. Wir beginnen mit denen, die in Dresden erschienen, deren ganze Reihe sich dem gegen das Ende des vorangehenden Jahrhunderts (1593) daselbst durch Martin Mirus und Matthäus Trage bei dem Hofbuchdrucker Simel Bergen herausgegebenen Gesangbuche anschließt. Noch im sechzehnten Jahrhunderte, um 1597, war ein um nur Weniges vermehrter Wiederabdruck desselben erschienen; schon um Einiges erweitert war ein zweiter, der in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, um 1625, diesem ersten nachfolgte, unter dem Titel:

„Gefangbuch Christlicher Psalmen und Kirchen-Lieder Herrn D. Martini Luthers und anderer Gottseeliger Lehrer und frommen Christen, theils mit den Noten und ihren rechten Melodien gesetzt, wie sie in der Churfürstlich Sächsischen Schlosskirchen in Dresden gesungen werden. Tho außs Neue revidirt, nach der Jahrzeit und Herrn Lutheri Catechismo sein ordentlich zugerichtet, und mit vielen augirt und verbessert, allen Christlichen Hausvätern und Hausmüttern sowohl in Häusern als in Kirchen und Schulen sehr nützlich zu singen ic. Gedruckt zu Dresden durch Simel Bergen, Typograph: Elect:, in Verlegung Andrea Krügers, Buchhändlers daselbst, MDCXXV.“ Der Lieder sind hier im Ganzen 35 mehr, als 1593; zwar sind deren 40 hinzugekommen, von den früheren jedoch wiederum 5, meist lateinische Gesänge, ausgeschieden, so daß die Gesamtzahl aller, um 1593, 241, jetzt, nach 33 Jahren, 276 beträgt. An Melodien aber ist das Buch nicht bedeutend vermehrt, die hinzugekommenen Lieder haben nur 10 Singweisen mitgebracht, streng genommen nur neun, da die bekannte schöne, aus weltlichem Gesange stammende Melodie des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen“ zu dem Liede: „Ach Herr, mich armen Sünder“ sich wiederholt. Der den Psalmliedern zuvor gegönnte besondere Abschnitt fehlt hier ganz, sie sind, ihrem Inhalte nach, unter die übrigen mit eingeordnet.

Ein und dreißig Jahre später, um 1656, erschien, im Druck und Verlag der Brüder Christian und Melchior Berg, Churfürstlich sächsischer Hofbuchdrucker, die vierte Auflage des besprochenen Gesangbuchs; denn Wiederabdruck ist dieselbe kaum zu nennen, da die Mehrzahl der Lieder, und ein beträchtlicher Theil der Melodien ganz neue sind. Nun erst wird ihm der Name eines Dresdenschen Gesangbuchs gegeben; und auf seinem Titel, der sonst dem der früheren Ausgaben übereinstimmt, mit Recht bemerkt, daß es „mit etlichen hundert Liedern über den vorigen Gesängen vermehrt und verbessert“ sei. Denn der Lieder sind nunmehr im Ganzen 684, durch 39 Abschnitte vertheilt, während um 1593 nur 241 unter deren 28 geordnet waren. Namentlich haben die Unterabtheilungen der Festlieder eine Vermehrung erfahren; die früher nicht vorhandenen „von der Beschneidung, der Offenbarung Christi, den unschuldigen Kindlein, der Flucht und der Wiederkehr von Agypten, der Opferung Christi ic.“ sind jetzt neu hinzugekommen, auch sind alle etwas anders geordnet. Allein auch in dieser Ausgabe fehlt nun der besondere, den Psalmliedern sonst gewidmete Abschnitt, und dieselben sind, wie 1625, unter die übrigen vertheilt. Seit diesem letzten Jahre war Johann Herrmann Scheins Cantional (1627) erschienen; drei Gesang- und Melodienbücher Crügers, um 1640, 1649, 1653; sechs der Ristschen Sammlungen geistlicher Lieder; Johann Heermanns Haus- und Herzensmusik, und andere Bücher dieser Art; alle diese finden wir nun hier ausgebeutet, und so durch Lieder Scheins, Paul Gerhards, Johann Franke's, Heermanns, Rists, Georg Weissels, Hagens ic. unser Gesangbuch in eben dem Maaße bereichert als neu geschmückt. Bei seinem früheren Erscheinen (1593) durften wir es auf das Bapstsche von 1545 gegründet nennen, und obwohl seitdem bis 1625 erweitert, trug es doch immer noch die Farbe älterer Zeit; jetzt war die neue, geistliche Dichtung, der neue kirchliche Gesang, in dasselbe eingedrungen, ja, jene nahm dort nun den bedeutendsten Raum ein, und so verschwand allgemach jene frühere Färbung, selbst die bisherige Anordnung. Es besaß nun in der That jenen zweiten Theil, der am Ende der Ausgabe von 1593, unter dem Sprüchwort „Eile mit Weile“ durch das Schlußwort „Ende des ersten Theiles dieses Gesangbuchs“ verheißen war, ja, eine Fortsetzung, die seinen ursprünglichen Umfang um Vieles übertraf. Allein das Neue war dem

Altan durchaus einverleibt, davon umschlossen, ein Ganzes damit geworden, und die Verheißung hatte sich demnach, wenn auch nicht dem Buchstaben, doch dem Sinne nach erfüllt. Daß Einiges von dem Altern, als außer Gebrauch gekommen, beseitigt war, bemerkten wir bereits bei der Ausgabe von 1625; diese enthielt auch schon nicht mehr jene beiden, als Zugabe mitgetheilten vierstimmigen Tonsätze über die Lieder: „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich“ und: „O Gottes Lamm unschuldig“, die denn auch 1656 nicht wieder aufgenommen sind. An neu hinzugekommenen Melodien erscheinen besonders einige von Johann Herrmann Schein und Matthäus Apelles von Edwensfern zu eigenen, von Johann Schop zu Rists Dichtungen, zumahl aber 24 von Johann Crüger zu Liedern Rists, Paul Gerhards, Johann Franke's, Heermanns, Weissels, Hagens, als eine werthvolle Gabe, Melodien, die wir bereits in früher besprochenen geistlichen Singebüchern kennen lernten. Doch ist es merkwürdig, daß unser Gesangbuch, so weit meine Forschung reicht, als erste Quelle von 4 Singweisen Crügers zu drei Liedern Paul Gerhards, und einem von Johann Franke erscheint, die hier freilich nicht, wie überhaupt keine seiner Melodien, mit seinem Namenszeichen versehen sind, es aber in späteren Ausgaben seiner praxis pietatis melica, das letzte auch in Johann Franke's geistlichem Sion, tragen. Jene ersten Lieder sind die beiden Weihnachtsgesänge: „O Jesu Christ, dein Kripplein ist“ (Nr. 79) und: „Fröhlich soll mein Herze springen“ (Nr. 80), so wie das auf Sirach gegründete Lied: „Ein Weib, das Gott den Herren liebt“; dieses letzte das schöne Lied Franke's: „Jesu meine Freude“, wie denn auch für sie, als Werke ihrer Dichter, unser Gesangbuch bisher die älteste Quelle ist. Wie es zugehe, daß sie zuerst hier anzutreffen, und selbst in Crügers Gesangbuche von 1657(8) nicht gefunden werden, hat sich noch nicht aufklären lassen, und es bleibt immer bestreblich. Die Annahme, daß Dichter und Sänger um einen Beitrag zu dieser neuen, vollkommeneren Ausgabe einer geschätzten geistlichen Lieder Sammlung ersucht worden, und sie ihr zunächst gewidmet hätten, entbehrt aller thatsächlichen Begründung, eben wie die Voraussetzung, daß zwischen 1653 und 1656 eine zweite Ausgabe des in dem ersten dieser Jahre erschienenen Crügerschen Gesangbuches veranstaltet sei. Wir können eines und das andere hier nur als eine Vermuthung äußern, deren Werth wir dahingestellt seyn lassen.

Zwanzig Jahre später, um 1676, erschien zu Dresden ein Melodienbuch, das wir nach Form und Inhalt nun wohl ein ganz erneuertes nennen dürfen, und kaum länger auf die bisher besprochenen zurückführen können. Fehlte jenen, so weit sie im 17ten Jahrhunderte hervorgegeben waren, die, in dem vorangehenden ihnen eignende, besondere Abtheilung für Psalmlieder, so schließt nun dieses einen vollständigen Liedpsalter in sich, der, unter seinem eigenen Titel, wiewohl ein Theil des Ganzen, doch gewissermaßen ein besonderes Buch bildet. Ihm haben nun mehrer treffliche Lieder, deren Zusammenstellung eine besondere Zierde des Gesangbuches von 1656 ausmacht, Raum geben müssen, und die geistlichen Lieder im engeren Sinne, wie sie seit dem 16ten Jahrhundert auf den Titeln der Singebücher den Psalmen gegenüber gestellt werden, haben deshalb eine beträchtliche Verminderung erfahren. Jene früheren Bücher geben nur die einfachen Melodien, ohne Grundstimme; diese ist hier denselben mit einer nothdürftigen Bezifferung hinzugefügt. In dieser neuen Gestalt führt das Buch nun die Aufschrift: „Geistreiches Gesangbuch, An Dr. Cornelii Becker's Psalmen und Lutherischen Kirchen-Liedern mit ihren Melodien unter Discant und Basso sammt einem Kirchen-Gebet-Buche, Auf Churfürstlicher Durchl. zu Sachsen u., Herzog Johann Georg des Andern gnädigste Verordnung

und Kosten für die Churfürstlichen Häuser und Capellen aufgelegt und herausgegeben, im Jahre 1676.“ Voran steht diesem Titel ein Bild der Dresdner Schlosscapelle mit der Hof-Cantorey; ihm folgt eine Widmung ohne Jahres- und Tagesangabe, welcher zufolge „Christophorus Bernhardi, Informator“ den Herzogen Johann Georg und Friedrich August von Sachsen dieses Gesangbuch zueignet. Wir begegnen in ihm dem Lieblingschüler des berühmten Heinrich Schütz, den der damahls regierende Churfürst von Hamburg her, als Vicescapellmeister und Lehrer dieser seiner damahls zehn- und achtjährigen Enkel nach Dresden berufen hatte, deren ältester unter dem Namen Johann Georgs des Vierten später den Churfürstlichen Sitz einnahm, der jüngere aber, sein Nachfolger auf demselben, durch Abschwendung seines lutherischen und Annahme des katholischen Bekenntnisses den polnischen Königsthron erkaufte, den er am 17ten Juny 1697 bestieg. An diese Einleitung des Ganzen schließt sich nun dessen erster Haupttheil, das Psalmbuch, an, unter dem Titel: „Der Psalter Davids nach bekannten Kirchen-Melodien durch D. Cornelium Becker verfasst, aufs Neue aber mit Heinrich Schützens, Churfürstl. Sächs. Capell-Meisters eigenen Gesangsweisen aufgelegt. Dresden, druckt Paul August Hamann. Dieser Theil nimmt die ersten 371 Blattseiten ein, und ihm folgt alsdann der zweite, mit fortlaufenden Seitenzahlen (bis 738) aber unter der neuen Aufschrift: „Neu eingerichtetes Gesangbuch. Herrn D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen gebräuchliche Kirchen-Lieder mit ihren Melodien unter Discant und Basso, 1676. Dresden, Gedruckt bei Christoph Baumann.“ Die Einrichtung, die unser Gesangbuch hienach erhalten hat, nähert es dem Erügerschen von 1657(8). Wie dort der Eobwasser'sche Psalter als besonderes Buch neben den lutherischen und anderen Kirchenliedern steht, so hier, im Gegensatz zu jenem als calvinistisch verrufenen, der in streng-lutherischem Sinne verfaßt des D. Cornelius Becker; und eben daraus, daß dieser hier mit des berühmten Schütz Melodien geschmückt erscheint, das ganze Buch aber, auf Verordnung und Kosten des Churfürsten Johann Georg des Zweiten herausgegeben, den Churfürstlichen Häusern und Capellen ausdrücklich bestimmt ist, erkennen wir den Versuch einer vorläufigen, theilweisen Einführung des Becker-Schütz'schen Psalters, die Johann Georg der 2te, wie uns berichtet wird, eifrig wünschte.

Der Psalter enthält 157 Lieder (da der 119 Psalm in acht Abschnitte getheilt ist), von denen jedes Lied seine eigene Melodie hat. Unter diesen Singweisen befinden sich elf ältere, die übrigen 146 gehören Schütz. Der geistlichen Lieder sind 194, deren jedem — mit Ausnahme dreier lateinischer Gesänge — seine Singweise beigegeben ist. Unter diesen lehren indeß einige, in 29 Fällen, mehr oder weniger oft, wieder. Der Gesamtzahl nach besäßen wir zu 351 Liedern 348 Melodien; bringen wir auf diese letzten die gedachten 29 Fälle der Wiederkehr einzelner unter ihnen in Abzug, so vermindert sich deren Anzahl auf 317 nun selbständige Singweisen. Weniger an diesen also, sehr beträchtlich aber an Liedern, zeigt sich dieses Gesangbuch gegen das 20 Jahr zuvor erschienene vermindert. Nur ein einziges Lied Paul Gerhards: „Nun ruhen alle Wälder“, begegnet uns hier, mit der Melodie: „O Welt (Inspruch) ich muß dich lassen“; nur eines von Rist: „Werde munter mein Gemüthe“ mit Schops Melodie; nur zwei Lieder mit Erügers Singweisen: Heermanns: „O Gott, du frommer Gott“ und J. Franke's: „Jesu meine Freude“; denn Heermanns Lied nach Jesaias: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ hat hier die Melodie des 42sten der französischen Psalme. Zu dem Bedeutendsten desjenigen, was an die Stelle des Vielen Ausgeschiedenen getreten ist, dürften, zumahl ihrer Singweisen halber, die Lieder gehören: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“ (S. 578), „Ach bleib' bei uns



Herr Jesu Christ'', das hier mit der Melodie erscheint, die wir später bei J. S. Bach antreffen\*), und die wohl die vorzüglichste der dazu gesungenen ist; endlich Valerius Herbergers: „Valet muß ich dir geben'', mit seiner trefflichen Singweise, über deren frühestes Vorkommen wir bei einer anderen Gelegenheit zu reden haben werden.

Es scheint nicht, daß die Aufnahme des Bederschen Liedpfalters mit den Melodien des hochberühmten Schütz in der allgemeinen Ansicht als ein Ersatz gegolten habe für dasjenige, was nunmehr aus dem Gesangbuche von 1656 ausgeschieden war. Die vorhandenen Abdrücke dieses Buches mögen damals wohl bereits erschöpft gewesen seyn, wie wir daraus schließen, daß bisher etwa von 20 zu 20 Jahren, seit 1597, wo die 2te Auflage der ursprünglichen Liederammlung erschien, eine Erneuerung nothwendig geworden war. Die Herausgabe eines neuen Gesangbuches in anderem Sinne als bisher, und auf Kosten des Landesherrn, stellte sich aber einem späteren Unternehmen entgegen, das, bei geringer Hoffnung eines hinreichenden Absatzes, kein Verleger wagen wollte. Churfürst Johann Georg der Zweite, der Hauptbeförderer des neuen Gesangbuches, überlebte seine Herausgabe nicht lange, er starb bereits am 22. August 1680; dennoch gingen die kurzen Regierungen des dritten und vierten Churfürsten dieses Namens — deren erster am 12. September 1691, der andere am 27. April 1694 aus dem Leben schied, — vorüber, ehe ein den allgemeinen Bedürfnissen genügendes Gesangbuch für Dresden zu Stande kam. Dieses erschien im Jahre des Regierungsantrittes Friedrich Augusts, nachmaligen Königs von Polen, dem, wie wir sahen, das Gesangbuch von 1676 als achtjährigem Prinzen gewidmet gewesen war. Seine vollständige Aufschrift lautet: „Geist- und Lehr-reiches Kirchen- und Haus-Buch, aller, wie gewöhnlich- altlutherisch- so lieblich- neu- reiner- insonderheit Syrachischer- Catechismus-, auch Sonn- und Fest- Tags- Gesänge, nach Art vormahls edirten Dreßdnischen Hoff-Gesangbuchs, für Cantores und Organisten, mit Noten und unterlegtem Bass. Vermöge Churfürstl. Sächsl. gnädigster Vergünstigung und Freiheit izund neu herausgegeben bei Christophoro Matthessio in Dreßden, 1694.'' Wer der Herausgeber war, ist nicht gesagt: Matthessius wird, wie es scheint, nur der Verleger gewesen seyn. Mein seiner Zeit war jener, wenn auch ungenannt, doch nicht unbekannt. In einem der dem Buche vorgesezten Preisgedichte, dem einzigen, das nicht einen angenommenen, sondern des Dichters, Balthasar Lehmann, wahren Namen trägt, wird er als frischer Greis geschildert, in welchem Dichter- und Sängergabe sich vereine:

Er sieht mir aus in seinen weißen Haaren  
Wie der, der so dem Glück als Kreuz den Willen läßt,  
Und der von Jugend auf kein Unglück hatt' erfahren;  
Er componirt; Er singt; Er dicht't und hat sein Fest,  
Er macht insonderheit Geist-reiche Jesus-Lieder,  
Und setzt ein jegliches in seine Meloden zc.

Zugeweiht hat er sein Buch dem Geheimen Rathsbirektor, den wirklichen geheimen Rätthen, dem Kanzler und den Hof- und Justitien-Rätthen der Landesregierung, dem Präsidenten, den Rätthen und Assessoren des Kirchenraths und Ober-Consistorii zu Dresden, die er in einem s. g. „antragenden Klinggedichte'' anredet als

\*) Nr. 136 der Bederschen Ausgabe.

vortreffliche des Hofes und Landes treue Väter,  
von stäter Wachsamkeit berühmte Riß-Vortreter!

dann aber sich wendet an die „gottseeligen Liebhabere Geistlicher Lieder und Gesänge.“ Aus diesem Vorworte erfahren wir, daß schon vorlängst nach einem, dem Churfürstlich Sächsischen Hofgesangbuche ähnlich eingerichteten Cantional begehrt worden, daß mannichfache Hindernisse der Erfüllung dieses Wunsches entgegen gewesen, unter denen vornehmlich der schwere Verlag sich bemerklich gezeigt habe, und die dabei zu besorgende Gefahr allzuschlechter Abnahme, und daraus erfolgenden Schadens. Endlich habe indeß die Liebe gesiegt, die Seelen und Herzen der Freunde frommen Gesanges zu vergnügen, und die Hoffnung, daß sie von ihnen nicht mit Geringsachtung werde beschämnet werden. Man habe die Verlagskosten bei einer „diesem christlichen Unternehmen beförderlichen, darum hochbeehrten Person“ aufgenommen, und Arbeit, Mühe, ja Reisen nicht gescheut, um es zu Stande zu bringen. So gebe man nun 600 geist- und lehrreiche Lieder, ihrer zwei noch nicht um einen Pfennig, 25 also kaum für einen Groschen, und habe sie mit fast 200 neuen „des Editoris, wie Text: so Zeit-mäßigen Melodien“ bereichert. Um das Buch desto angenehmer zu machen, habe man nach des weltberühmten Capellmeisters, Herrn Christophori Bernhards \*) seel. Intention, und vieler Organisten Erinnerung, die vorigen Wäße mehrentheils merklich verändert, wie der Augenschein ergeben, und das Gehör urtheilen werde u. Die neuen Melodien aber habe der Editor, bis auf einige, die sich selbst melden würden, „nicht in heut üblicher Arien-Manier, sondern, mit gutem Wohlbedacht, in rechtem Kirchen-Stylo zu setzen, um der Andacht willen, für gut erachtet“, welches hoffentlich dem geistlichen Sänger nicht miß-, sondern vielmehr angenehm fallen werde. Neben dem Herausgeber meldet sich noch ein besonderer, ebenfalls namenloser „Vorredner“, wie denn auch die Urheber der Preisgedichte nicht für gut gefunden haben, sich namentkundig zu geben, sondern vorgezogen, sich in Buchstaben-Räthsel zu hüllen, wie: „Hiemit entdeckte ein Bes-Lissener Musen Sohn seiner Bünd-Lichen Bücher-Liebe Zustimmung“, und: „Hiemit erwiese seine Selbst-Schuldigkeit Lieb-Hold von Sang-Thal“ und dergleichen Zierlichkeiten mehr. Das Wort des Vorredners verbreitet sich zumeist über Werth und Würde heiliger Tonkunst in gewohnter Art jener Zeit, und über das Buch selbst ist daraus wenig zu entnehmen, als etwa das Folgende, das wir hier einschalten: „Ob nun wohl der Zweck dieser Vorrede noch eine Special-Recommendation unseres neuen Kirchen- und Haus-Gesang-Buches erforderte, werde doch, da ich, so wenig als der Editor, hier mit meinem Namen zu prangen gesonnen, auch dießfalls mich darum müßigen, weil das Werk des Herren ist, und sich schon selber lobet, auch die Arbeit darlegt, daß mehrberegter Editor weder sein vom Himmel überkommenes Pfund vergraben, noch mit derer Lieder Zusammentrag-, Besee- und Ausfertigung einige Mühe und Verdrießlichkeit — deren ihm zwar nicht wenig, sondern unzählige sich in den Weg gelegt — ansehen oder scheuen wollen.“ Die äußeren Verhältnisse dieses Buches, seinen Zusammenhang mit dem zuletzt besprochenen, glauben wir hiermit, so weit es sich thun ließ, genügend dargelegt zu haben. Willkommener unstreitig war dasselbe, als jenes ihm vorangegangene Hof-Gesangbuch, dessen es, bei dem Bekenntnißwechsel des eben zur Regierung gekommenen Churfürsten und seines Nachfolgers bald überhaupt nicht mehr bedürfen sollte.

\*) Seit 1682 bis an seinen am 14. November 1692 erfolgten Tod hatte er die Stelle eines wirklichen Capellmeisters zu Dresden bekleidet.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Was den Inhalt unseres Gesangbuchs angeht, so theilt dasselbe, in 39 Abschnitte geordnet, im Ganzen 600 Lieder mit, alte und neue, von denen 377 mit ebenfalls alten und neuen Singweisen gegeben werden. Unter den neuen Liedern rühren 77 von dem Herausgeber her — sie sind „Editoris“ überschrieben — und auch ihre Melodien werden ihm wohl als Sänger angehören. Sie sind theils unter die übrigen zerstreut, theils, wie wir später sehen werden, unter besondere Abschnitte zusammengesamt. Hier wie in dem Hofgesangbuche von 1676 kehren in 28 Fällen einzelne, meist ältere Melodien wieder, nicht immer ganz auf dieselbe Weise, doch allezeit so, daß die melodischen Grundzüge unangetastet bleiben; mit theilweise veränderten Bässen, versetzter Tonhöhe, Verwechslung des geraden mit dem dreitheiligen Takte, oft nur mit Anwendung einer andern Gattung von Tonzeichen. Es sind daher, streng genommen, nur 349 selbständige, melodische Grundformen hier vorhanden, von denen 77 dem Herausgeber angehören. Was die 39 Abschnitte angeht, unter welche dieser seine gesammte Gabe geordnet hat, so lassen die zehn ersten, 149 Lieder begreifend, unter die allgemeine Bezeichnung „Festlieder“ sich zusammenfassen: sie handeln „von der Menschwerdung, Geburt, Beschneidung, Opferung, dem Leiden und Sterben, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi, von dem heil. Geiste, der h. Dreifaltigkeit, den h. Engeln“; die Feste der Verkündigung und Heimsuchung Maria, und das Johannis des Täufers haben keine eigenen Abschnitte, der Lobgesang der Maria und des Zacharias stehen unter dem ersten, von der Menschwerdung. Unter 8 Abschnitten sind die Katechismulieder (Nr. 150—238) begriffen: „Von den zehn Geboten, dem Glauben, Vater- Unser, Gebet, der Taufe, Buße und Bekehrung, Rechtfertigung, dem heil. Abendmahl“; es folgen dann „Danksagungen und Lobgesänge (239—252); Lieder vom Christlichen Leben und Wandel (253 bis 271), von der Christlichen Kirche (272—288), von Kreuz, Verfolgung und Anfechtung (289 bis 324), theurer Zeit und Hungersnoth (325—328), wider Papst und Türken (329—334), von Pestilenz und Sterbensläufen (335—339), von Tod und Sterben (340—373), vom jüngsten Gerichte (374—382), Morgengesänge (383—397), Abendgesänge (398—407), Fischgesänge (408—417), Lieder für die Früchte des Landes (418—421), Wetterlieder (422—433), Reiselieder (434—436), Wiegenlieder (437—438), Kirchenschluß (439—440). Hier schließt sich noch eine umfangliche Zugabe an: 25 Syrachische Lieder (441—465) und 50 Katechismulieder (466—515) des Herausgebers, und 58 Sabbathische Lieder (516—573), so wie 27 Festlieder (574—600) aus Johann Rißs Sammlungen geistlicher Gesänge zusammengelesen. Im Fortgange des Buches werden die Melodien immer sparsamer; zu den zwölf Wetterliedern wird nur eine (Nr. 427) gegeben, zu des Herausgebers 50 Katechismuliedern nur zwei (466. 502), zu Rißs 58 Sabbathischen Liedern nur vier (516. 550. 571. 573), zu seinen Festliedern sechs (574. 580. 588. 593. 596. 597). Die älteren Melodien sind meist unverändert geblieben, selbst in ihren Bässen tritt noch Manches hervor von ihrem ursprünglichen, alterthümlichen Gepräge, wie denn auch der rhythmische Wechsel nicht angetastet ist bei ihnen. Anders verhält es sich mit den neueren. Hier ist der Herausgeber seinem besonderen Geschmack gefolgt, indem er bald eine Singweise unverändert aufnahm, bald mehr oder weniger daran änderte, bald eine ganz neue an deren Stelle setzte, die eben ihm andächtiger erschien. So steht, auf einem sonst leer gebliebenen Blatte hinter dem Register „Johann Rißs Morgenlied (pag. 693. Gott, der du selber bist das Licht) Andächtiger im weichen Ton“; die Melodie aus der harten in die weiche Tonart versetzt, wobei freilich, da an der angegebenen Stelle die ursprüngliche Weise, dem Wesentli-

chen nach in ihrer anfänglichen Fassung mitgetheilt ist, immer noch die Wahl blieb zwischen dieser und der veränderten. In den meisten andern Fällen ist diese jedoch nicht gesichert. Von den Melodien G. Joseph's zu den Liedern des Johann Angelus ist mit Bezug auf unser Gesangbuch schon zuvor die Rede gewesen. Von 17 Liedern Paul Gerhards, denen eigene Melodien beigegeben sind, haben allein elf ganz neue Singweisen\*); ganz übereinstimmend der Melodie Ebelings findet sich nur die des Liedes: „O du allersüßste Freude“; die des Liedes: „Zieh ein zu deinen Thoren“ kommt der dieses Meisters in ihren Grundzügen zwar überein, doch ist an die Stelle des geraden Taktes hier der dreitheilige gesetzt; die dem Liede: „Sollt ich meinem Gott nicht singen“ angeeignete bewahrt zwar die meisten Wendungen der Ebelingschen, weicht jedoch gegen das Ende immer weiter von ihr ab; endlich tauschen die Weisen zweier Lieder (O Welt sieh hier dein Leben; — Was alle Weisheit in der Welt) durch Anfänge, die denen der Ebelingschen gleichen, in ihrem Fortgange bleiben ihnen nur Ankänge derselben, und zuletzt entfernen sie sich gänzlich von ihnen. Neben dem Abendliede Gerhards: „Nun ruhen alle Wälder“ steht die Weise des alten weltlichen Liedes: „Inspruch ich muß dich lassen.“ Mit eigenen Melodien erscheinen 29 Lieder Rists. Von ihnen werden doch zehn mit den unerheblich veränderten Weisen Johann Schop's gegeben; wenn unter andern die des Liedes: „Wach auf mein Geist erhebe dich“ — bekannter als zu dem Liede angewendet: „O Ewigkeit du Donnerwort“ — in ihrem Aufgesange im geraden Takte, statt des ursprünglichen dreitheiligen, einherschreitet, die des Katechismusliedes: „Du Lebensfürst Herr Jesu Christ“ aber hier ganz im 3 Takte sich bewegt, so sind dabei doch die wesentlichen melodischen Wendungen unangetastet geblieben, und nur rhythmisch umgestaltet. Dagegen klingen die Weisen der Lieder: „Ich trage groß Verlangen ic., O großes Werk, geheimnißvoll ic., Hilf Herr Jesu, laß gelingen ic., Ich will den Herren ewig loben ic.“, den ursprünglichen Schop's nur entfernt an, und es verhält sich hier, wie bei den schon besprochenen Ebelings zu Paul Gerhards Liedern, die unser Gesangbuch aufnahm; ihre Anfänge lassen vollkommene Übereinstimmung erwarten, das gleiche Maas täuscht über die nächsten Abweichungen, und zuletzt wird man inne, daß hier ein von dem Ursprünglichen völlig Abweichendes vorliege. Für die Lieder: „O Jesu meine Wonne ic., Auf, auf ihr Reichsgenossen ic., Wie wohl hast du gelabet ic., Ist das nicht zu beklagen ic., Wie wird des Kammers doch so viel ic.“ sind ganz neue Weisen gegeben, und die Jacob Schulzens, Hammerschmidts, Schop's, u. s. w. völlig hintangesetzt. Von den Melodien Erügers finden wir nur die der Lieder: „Nun danket alle Gott ic., Jesu meine Freude ic., Herzliebster Jesu, was hast du verborgen ic.“ ohne Veränderung; ganz neu sind die zu Heermanns Liedern: „Gelobet

\*) Es sind die Lieder:

- 1) Wie soll ich dich empfangen ic.
- 2) Warum willst du draußen stehen ic.
- 3) O Jesu Christ, dein Kripplein ist ic.
- 4) Ich steh' an deiner Krippen hier ic.
- 5) Warum machet solche Schmerzen ic.
- 6) Nun laßt uns gehn und treten ic.
- 7) O Mensch beweine deine Sünd' ic.
- 8) Hör' an mein Herz die sieben Wort' ic.
- 9) Jesu allerliebster Bruder ic.
- 10) Warum sollt' ich mich denn grämen ic.
- 11) Wie der Hirsch im großen Dürsten ic.

sei Israels Gott ic., O Gott du frommer Gott ic.', zu Johann Franke's: „Komm Heiden Heiland, Besegeld ic., Erweitert eure Pforten ic., Brunnquell aller Güter ic., Dreieinigkeit der Gottheit wahrer Spiegel ic.', und Peters wie Erügers Weisen zu denselben sind verschmäh't; selbst Lieder, wie: „Jesus meine Zuversicht ic., Wer nur den lieben Gott läßt walten ic.' erscheinen mit neuen Melodien, unter Verwerfung ihrer schönen, allgemein verbreiteten, ursprünglichen, während andere wiederum die ihrigen beibehalten haben, wie z. B.: „Liebster Jesu wir sind hier“ Johann Rudolf Ahle's ihm später angeeignete, und Alberts: „Gott des Himmels und der Erden“ die seines Dichters. Nach welchen Grundsätzen der Herausgeber gewählt und verworfen, beibehalten und umgebildet habe, ist nicht leicht zu entdecken; es ist ohne Zweifel nur nach persönlichem Angezogen- oder Abgestoßenseyn geschehen, und bei den umgebildeten möchte man zuweilen glauben, er habe sie nur nach dem Gehör und unvollkommener Auffassung niedergeschrieben. Daß er seine eigenen, neuen Melodien nicht in der beliebten Arienmanier, sondern in rechtem Kirchenstyl gesetzt habe, wird zwar von ihm versichert, doch haben wir deshalb nicht vorauszusetzen, daß sie etwa das Gepräge der alten, besonders werth gehaltenen des sechzehnten Jahrhunderts trügen; man wird unter der Menge aller von ihm herrührenden Weisen kaum diejenigen unterscheiden können, von denen er sagt, sie würden als arienhafte von selber sich melden.

Unser ungenannter Herausgeber hat indeß bei diesem Hauptgesangbuche es nicht bewenden lassen. Er hat ihm noch ein zweites Buch hinzugefügt, zwar unter besonderen Seitenzahlen, doch als eine damit zusammenhängende Beigabe. Dieses führt den Titel: „Hundert anmuthig und sonderbar geistlicher Arien, vieler Herzen Verlangen zu gefälligem Vergnügen, unter Discant und Bass herausgegeben, und dem Neuen Gesang-Buche, wohin die Anweisungen der Melodien zielen, als ein Anhang beigelegt, 1694. Dresden, aus Matthesischer Druckerrei.“ Ja, er ist noch hinausgegangen über das in der Aufschrift Verheißene; dem hundertsten Liede folgt noch eine „Fortsetzung des Anhangs, allerhand gemengter (Lieder)“, wodurch die Zahl aller bis auf 135 steigt. Nur ein besonderes Register, und ein auch über das Hauptbuch sich erstreckendes Druckfehlerverzeichnis, hat dieser Anhang als Mitgabe erhalten, aber weder Widmung noch Vorrede: das erste Lied beginnt schon auf der Rückseite des Titels. Die ersten hundert Lieder sind unter neun Abschnitte geordnet: Morgen- und Abendlieder; Gesänge aus dem hohen Liede, darunter acht (Nr. 21—28) aus M. Siebers Seelenküssen; Jesus-Lieder, mit Einschluß des Jubelgesanges des heil. Bernhard, lateinisch und deutsch, nach Narciß Rauners Übertragung (Nr. 29—40); Jesus-Lieder der Weltmüden; von Gottvertrauen und Gelassenheit, Sündenangst und Reue; Lob- und Danklieder; sonderbare Lieder, von denen wir voraussetzen, daß sie besonderen Veranlassungen ihr Entstehen verdanken, die jedoch bei keinem von ihnen bemerkt sind. Einen Theil der dann folgenden „gemengten Lieder“ bilden die Andachten des h. Bernhard zu den Gliedmaßen des gekreuzigten Erlösers (Nr. 113—128), lateinisch und in Narciß Rauners deutscher Nachdichtung, eben wie die Jubellieder jenes Dichters. Diesen 135 Liedern sind nur 96 Melodien mitgegeben, denn dreißig unter den ersten hundert, und zehn unter den folgenden 35, haben keine eigenen Singweisen, wobei zu bemerken ist, daß die in lateinischer und deutscher Sprache gegebenen Lieder, deren jedes in der einen und anderen Gestalt besonders gezählt wird, immer nur eine gemeinschaftliche Melodie haben, in dieser Beziehung also nur für eines gelten können. Nun wird aber am Schlusse für das 103te Lied: „Wie heilig, Herr, ist diese Stätte“, die an seiner Stelle nur in Bezug genom-

mene Melodie: „Wo seid ihr, angenehme Stunden“, als eine nicht allgemein bekannte, noch zugegeben, so daß wir die oben angegebene Gesamtzahl von Melodien erhalten, da ihrer sonst nur 95 seyn würden. Von diesen Singweisen rühren fünf und dreißig von dem ungenannten Herausgeber her; theils gehören sie zu seinen Liedern, theils sind sie deshalb für die seinigen zu halten, weil er selber sie in einer umfassenderen Sammlung anbietet, wie denn über dem 21sten Liede sich die Bemerkung findet: „Folgende sind aus Herrn M. Siebers Seelen-Küssen, welche, weil es ein vollständiges Werk von 60 Canzonen, nach spürendem Verlangen, sammt kurzen Vor- und Nach-Spielen, wie hernach folgend beim Jubilo Bernhardi zu sehen, mitgetheilet werden könnten.“ Wirklich haben die 6 Lieder jenes Jubelgesanges theils Vor-, theils Nachspiele für Oberstimme und Bass; sie, und zumahl die Lieder aus dem hohen Liede sind reich an Melismen, selbst recitativischen Stellen, wie denn überhaupt, schon der Aufschrift des Werkes gemäß, alle Melodien desselben arienhaft sind. Doch erscheinen auch ältere Singweisen: so finden wir Burmeisters Lied: „Es ist genug, so nimm Herr meinen Geist“ mit der Melodie J. Rudolf Ahle's, der nur der erste, bezeichnende Fortschritt nach der erhöhten Quarte (dem Tritonus) fehlt (S. 76, Nr. 60); so Mylius Lied: „Herr ich denk' an jene Zeit“ mit der von Stobäus ihm angeeigneten alten Weise aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder (S. 83, Nr. 64); Scheins Sterbegesang: „Nachs mit mir Gott nach deiner Gut“ mit der Melodie dieses Meisters, die nur hier im dreitheiligen Takte gegeben wird (S. 95, Nr. 72); die gewöhnlich Rosenmüller zugeschriebene Weise des Psalmliedes: „Straf mich nicht in deinem Zorn“ (S. 147, Nr. 109). Anderen Liedern sind ihre gebräuchlichen Melodien nicht geblieben. Von denen des Johann Angelus ist schon zuvor die Rede gewesen; unter den übrigen haben namentlich Gerhards bekanntes Morgenlied, — dessen Anfang, in veränderter Fassung, hier heißt: „Mein Herz erwach' und singe“, — und Rodigasts: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ neue Singweisen dreitheiligen Taktes erhalten. Von dem letzten dieser Lieder, das wir hier zum erstenmale nennen, werden wir bald Gelegenheit finden, Näheres zu berichten; hier nur soviel, daß unsere Sammlung nicht die früheste ist, in der wir dasselbe als ein kirchlich gebräuchliches finden.

Diese Reihe von Dresdner Melodienbüchern ist deshalb besonders lehrreich, weil wir, mehr als an einer andern, den Einfluß an ihr zu erkennen vermögen, den die neue Richtung der Tonkunst im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts, mit dessen Beginne sie zuerst sich entschieden geltend gemacht, auch auf den geistlichen Liedergesang übte. Wir sehen hier, in Sammlungen für kirchlichen Gebrauch, wie die dem Zeitgeschmacke der vornehmen Welt gemäß erfundene Weise sich nun neben die kräftige, alte, volksgemäße stellt; wie man nicht ansteht, diesem Geschmacke zur Liebe an demjenigen zu fügen, was eine näher liegende Zeit geschaffen hatte, während man das Althergebrachte mit einer gewissen ehrfürchtigen Scheu noch unangetastet läßt. Allein auch dessen Zeit sollte erscheinen, oder vielmehr, sie war bereits erschienen, wie wir auf unserem ferneren Wege es sehen werden.

Bedeutend in anderer Rücksicht als die Dresdner Melodienbücher, sind die in Leipzig herausgekommenen, auf die wir jetzt unsere Aufmerksamkeit richten.

An die späteren Ausgaben der Choräle des Seth Calvisius erinnern wir nur vorübergehend, eben wie an die Harmoniae Angelicae cantionum ecclesiasticarum des Erhard Bodenschag, die zu Leipzig 1608 erschienen waren. Wir wissen aus dem Vorigen, daß dieses Werk zu 150 Liedern 134 vierstimmige Fassung gab, deren aber nur 111 selbständige waren zu eben so viel Melodien.

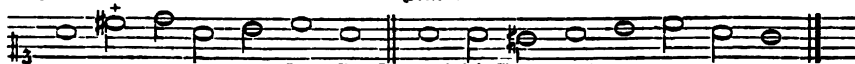
Wichtiger, umfassender, und als das erste, bestimmter das Gepräge des 17ten Jahrhunderts tragende Melobieenbuch, erschien uns das von J. Herrmann Schein zuerst 1627 zu Leipzig herausgegebene, dann, nach seinem Abscheiden, 1645 wieder aufgelegte *Cantionale sacrum*. Es gab, wie wir wissen, in seiner früheren Ausgabe 286 Nummern, mit Einschluß einiger kirchlichen Gesänge und Bekenntnisse in ungebundener Rede, und 206 Melodieen, unter denen sich 57 von dem Herausgeber und Consecrator gesungene befanden; in seiner späteren enthält es 313 Lieder mit 236 Tonsätzen über 233 Singweisen, von denen, mit Einschluß von 22 jetzt neu hinzugekommenen, nunmehr 79 von Schein herrühren. Daß es in der Folgezeit wieder aufgelegt worden sei, habe ich nicht gefunden, obgleich ihm der allgemeinste Beifall zu Theil wurde; vielleicht unterblieb es darum, weil es im Laufe des Jahrhunderts von späteren Sammlern geistlicher Melodieen und Tonsätze vielfach ausgebeutet, und seinem Hauptinhalte nach verbreitet worden war; so durch das Gothaische Cantional, durch Erhardi, Wopelius u., mit denen wir uns in Kurzem näher bekannt machen werden.

Seit der zweiten Ausgabe des Scheinschen Cantionals bis zu dem bald zu erwähnenden Quirfeldschen Werke scheint ein geistliches Melobieenbuch zu kirchlichem Gebrauche in Leipzig nicht erschienen zu seyn. Ein im Jahre 1667 daselbst im Verlage Christian Kirchners herausgekommenes Gesangbuch, als Beigabe eines Gebetbuches, unter dem Titel: „Singendes Reißkästlein zum geistlichen Räucherkästlein“ könnte durch diese Aufschrift die Voraussetzung erregen, als enthalte es auch Melodieen; es giebt indeß nur Lieder, deren Zahl die des Scheinschen Cantionals nicht einmal erreicht, denn es sind ihrer nur 203. Viel beträchtlicher ist der Umfang der im Verlage des Buchbinders Caspar Eunitius durch den Oberhofprediger, Kirchenrath und Generalsuperintendenten Johann Clearius herausgegebenen „Geistlichen Singekunst“; sie enthält 1208 Lieder, aber ebenfalls keine Singweisen dazu. Eben so verhält es sich mit einem noch umfassenderen Liederbuche, das um 1673 zu Leipzig im Verlage der Schürisch und Gößischen Erben und Johann Frigische's erschien, bei Joh. Köbler gedruckt, unter dem Titel: „Vorrath an alten und neuen Christlichen Gesängen, nebenst Kirchengebeten und Festandachten, zum Gebrauche der Churfürstl. Sächsl. Capell zu Dresden zusammengebracht u.“ Es enthält die bedeutende Zahl von 1520 Liedern, aber keine Singweisen dazu, und so belehrend es durch seinen Umfang ist, wenn man sich über die in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in der Kirche heimisch gewordenen geistlichen Lieder unterrichten will, so ist eine gleiche Belehrung über deren Melodieen doch nicht daraus zu schöpfen, weil bloße Hinweisungen, zumahl bei solchen Liedern, für die mehre Weisen üblich sind, nur unvollkommene Andeutungen geben, der örtlichen Abweichungen und willkürlichen Veränderungen nicht einmal zu gedenken. Die Reichhaltigkeit seines Inhalts, der Zahl und dem Wesen nach, hat dieses Buch durch ein beigegebenes sinnbildliches Kupferblatt angedeutet, nach Art der Zeit, die dergleichen Bilderschrift liebte. Wir sehen auf diesem Blatte einen Weinkeller mit einer doppelten Reihe von Fässern zur Rechten und Linken, die theils mit dem Buchstaben F, theils R bezeichnet sind, den firmen (alten) und den neuen Wein anzudeuten. Zur einen und andern Seite stehen die Sprüche Epheser V. 17 und Jacobi V. 14. Aus Wolken greift eine Hand herab mit einem Weinheber, durch den sie Wein in einen Pokal fließen läßt; dieser bedeutet das Herz, dem Erquickung durch alte und neue Lieder geboten wird. Über jener Hand steht der Spruch des Hohenliedes (II. 4): „Er führet mich in den Weinkeller“, um das Bild als ein schriftmäßiges zu bewähren.

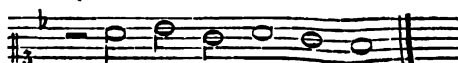
Um seit 1645 einem zu Leipzig erschienenen Melodienbuche zu begegnen, haben wir bis 1679 einen Zeitraum von 34 Jahren zu überspringen. Es trat im Drucke Christoph Günther, im Verlage des Buchbinders Christoph Klinger daselbst an das Licht, und sein vollständiger Titel lautet: „Geistlicher Harfen-Klang auf Zehn Saiten, bestehend in: I. Fest-, II. Catechismus-, III. Psalm-, IV. Zeit-, V. Kreuz-, VI. Buß-, VII. Dank-, VIII. Sterbe-, IX. Hölle-, X. Himmels-Liedern. In einem vollständigen Gesangbuche, darinnen über 1000 Lieder zu finden, nebst ihren gewöhnlichen Melodien, und Kirchen-Collecten, auch schönen Sprüchen der heil. Schrift zur geistlichen Aufmunterung. Aus vielen alten und neuen Theologen und Christlichen Bekennern der reinen und ungefälschten lutherischen Lehre und Augspurgischen Confession zusammengetragen, und mit schönen Kupfern gezieret, auch mit einem doppelten Register verfasst, Nebenst beigefügter Geistlicher Kranken-Cur, von M. Johanne Quirckfelden“ u. Diese langen Aufschriften, zumahl geistlicher Werke jener Zeit, die meist schon eine kurzgefaßte Beschreibung des ihnen nachfolgenden Buches enthalten, ersparen uns einen beträchtlichen Theil einer solchen, und tragen daneben in ihrer Fassung so sehr das Gepräge der Zeit, daß sie in unseren Berichten schon nicht fehlen dürfen. Wir verdanken es der Ausführlichkeit des hier vorliegenden Titels, daß wir nur wenig Ergänzendes beizufügen haben. Die erste Abtheilung — oder Saiten, zufolge des von dem Herausgeber gewählten Bildes, dem übereinstimmend die untergeordneten Abschnitte Töne genannt werden — die erste Abtheilung unseres Buches enthält 304 Lieder mit 93 Melodien, die 2te 135 Lieder mit 41 Singweisen; die 3te 147 von jenen, 11 von diesen; die 4te 85 und 30; die 5te 134 und 22; die 6te 66 und 22; die 7te 38 und 9; die 8te 87 und 33; endlich die 9te drei Lieder und eine Melodie; die 10te und letzte 4 Lieder, aber keine Singweise. Wir erhalten demnach hier 1003 Lieder, von denen 262 ihre Melodien neben sich haben; eine nicht beträchtliche Zahl, wenn man erwägt, daß hier nicht bloß neuere Melodien gegeben werden, sondern auch die alten, gangbaren mit ausgezeichnet sind. Unter den Liedern haben, dem Umfange nach, die Fest- und Psalmlieder das Übergewicht, nächst ihnen die Katechismus- und Kreuzlieder; auch an Melodien sind die Festlieder die reichsten, die Psalmengesänge aber, ihre Anzahl angesehen, verhältnißmäßig die ärmsten, denn noch nicht der elfte Theil derselben hat eigene Singweisen. Diese sind durch das ganze Buch hin mit bezifferter Grundstimme gegeben. Bei den älteren unter ihnen vermessen wir zwar nicht die bezeichnenden Züge der kirchlichen Tonarten (wenn auch einige kräftige Wendungen hin und wieder durch geschärfte Töne abgeschwächt sind), wohl aber zuweilen ihren eigenthümlichen rhythmischen Fortschritt, wie namentlich in der 2ten, 4ten und 7ten Zeile der Melodie: „Herr Christ der einig' Gottes Sohn“<sup>\*)</sup>. Von den Melodien der Meister des Jahrhunderts ist denen Erügers unbedingt der Vorzug gegeben; mit diesen erscheinen 16 Lieder Paul Gerhards, 14 Johann Franke's, fünf Johann Heermanns, eben so viel

\*) Durch Adams Fall u.  
Zeile 2. 4.

Zeile 7.



Herr Christ der einig' Gottes Sohn.  
Zeile 2. 4. 7.





Riffs, und nur in drei Fällen begegnen uns Singweisen Johann Schop's\*) mit den Liedern des letztgenannten Dichters. Von Homburgs Liedern finden wir vier mit Werner Fabricius' Weisen: „Jesu komm, mein Trost und Lachen (103), Jesus unser Trost und Leben (217), Ach wundergroßer Siegesheld (233), Großfürst hoher Cherubinen“ (301); von Johann Herrmann Scheins eben so viel, mit des Dichters Melodien: „Nun begehen wir das Fest“ (229), „Drei Ständ' hat Gott der Herr“ (439), „Mein Herz ruht und ist stille“ (705), „Mach mit mir Gott nach deiner Güte“ (958). Alle diese Weisen sind meist treu wiedergegeben, sogar mit ihren ursprünglichen Bässen, so daß eine größere Pietät gegen das Gleichzeitige beobachtet wird, als gegen das Ältere. Der Herausgeber dieser Sammlung hat seiner „Vorrede an den Gottseeligen Leser“ einen kurzen Bericht über Ursprung, Bestimmung und Würde der Tonkunst vorangeschickt, etwas inhaltsreicher als manche Prunkreden seiner Tage über einen gleichen Gegenstand; doch ist aus demselben für unseren gegenwärtigen Zweck nichts Erhebliches zu schöpfen. Wir übergehen ihn daher, und bemerken nur, daß darin die Überzeugung ausgesprochen ist, daß die edle Tonkunst „keinen fruchtbarern Ort zu ihrem Wachsthum gehabt, als Italien, welches auch billig die Mutter unserer heutigen Musik zu nennen“; ein Zeugniß, wodurch der große Einfluß der Kunst Welschlands auf die deutsche sich bekräftigt. Eine Widmung des Herausgebers enthält das Buch nicht, wohl aber des Verlegers, des schon genannten Buchbinders Christoph Klinger, der, wie oft seine Gewerbsgenossen, auch mit dem Verlage, zumahl allgemein gebrachter Werke, sich befaßte, und in Bezug darauf das gegenwärtige „denen sämmtlichen im h. Röm. Reich anjehö befindlichen und zukünftigen Herren Buchbindern“, seinen „allerseits, theils Verwandten, theils Bekannten, großgünstigen Herren, guten Freunden und Kunstgenossen“ zugeeignet hat. Jedes Buch, sagt er in seiner Zuschrift, müsse einen Patron haben, wie das Kind seinen Pather, so sei es durch alte Gewohnheit eingeführt. So lange nun das gegenwärtige Gesangbuch unter der Feder und Presse gewesen, habe er bald Fürstliche, bald Theologische, bald andere Gedanken darüber gehabt. Endlich sei ihm eingefallen, daß er am besten bei seines Gleichen bleibe, denn der das Buch verkaufe, der empfehle es gewiß am besten. So biete er denn dasselbe seinen Kunstgenossen dar; sie möchten dasselbe nebst seinen andern, wiewohl geringen Verlagsbüchelchen sich empfohlen seyn lassen, denn an ihrem Einführen sei sehr viel gelegen, wie unwidersprechlich wahr sei. Viel theologische Historien habe er zum Eingange nicht anführen mögen, oder vielmehr können. Der äußerliche Lebenswandel müsse der Schrift übereinstimmen, ihn aber sehe man eher für einen Soldaten, als Geistlichen an. Dazu sei das Buch auch schon dick, die Zuschrift müsse demnach um so kürzer seyn. Möchten seine Gönner nur helfen, daß diese Ausgabe bald abgehe, dann wolle er bei der nächsten Auflage das Werk „in etwas extendiren, und anführen, wie die noch florirenden größten Buchhandlungen in Deutschland von den Buchbindern ihren Ursprung haben.“ Wollte er behaupten, daß ein solches Buch noch nicht gedruckt sei, so möchte das einige Jalousie verursachen, das Werk werde sich selber loben; und bitte er nur, diese Zuschrift mit Geneigtheit aufzunehmen, obwohl deren stylus und connexion nicht so curios sei, als sie wohl seyn sollten.

\*) Ermuntre dich mein schwacher Geist 2c. (48).

Gott der du selber bist das Licht 2c. (597).

Werde munter mein Gemüthe 2c. (649).

So ergeht sich der Verleger mit guter Laune über die, damahls leider! in breiten Wortschwall ausgearteten, mit überflüssiger Gelahrtheit prunkenden, meist über ein gleiches Muster gearbeiteten Widmungen, und weil die seine vor solchen gewöhnlichen sich auszeichnet, haben wir derselben wohl auf wenige Augenblicke unsere Aufmerksamkeit schenken dürfen.

Nur drei Jahre später, um 1682, erschien zu Leipzig das, so viel ich finden konnte, letzte dortige Melodienbuch des 17ten Jahrhunderts, wenn es nicht vielleicht bis auf die neueste Zeit überhaupt das letzte geblieben ist. Derselbe Buchbinder, Christoph Klinger, den wir in seiner Widmung an seine Kunstgenossen nur so eben vernahmen, war Verleger desselben, den Druck hatte Gallus Niemann zu Leipzig besorgt, und der vollständige Titel des Werkes lautete wie folgt: „Neu Leipziger Gesangbuch, von den schönsten und besten Liedern verfasst, In welchem nicht allein des seel. Herrn D. Lutheri, und andere, mit Gottes Wort, und unveränderter Augsburgerischen Confession übereinstimmende, und in Christlicher Gemeine alhier, wie auch anderer reinen Evangelischen Orten und Landen eingeführte und gebräuchliche Gesänge, lateinische Hymni und Psalmen mit 4, 5 bis 6 Stimmen, deren Melodien theils aus Johann Herrmann Scheins Cantional und andern guten Autoribus zusammengetragen, theils aber selbst componirt; Sondern auch die Passion nach den heiligen Evangelisten Matthäo und Johanne, die Auferstehung, die Missa, Praefationes, Responsoria und Collecten, auf die gewöhnlichen Sonn- und hohen Festtage, das Magnificat nach den 8 tonis, Te Deum laudamus, Symbolum Nicenum &c. Choraliter, Und was sonst bei dem öffentlichen Gottesdienste gesungen wird, zu finden. Mit Fleiß verfertiget, und herausgegeben von Gottfried Vopelio, von Zittau, ihiger Zeit bei der Schulen zu S. Nicol. Cantore. Mit einer Vorrede D. Georgii Moebii, Theol. Prof. Publ. und dero Zeit der theologischen Facultät Decani, welcher auch nach der Vorrede viel nützliche Anmerkungen hinzugethan, und darinnen gewiesen, wie in unterschiedlichen Liedern an gewissen Orten falsch und unrecht gesungen, und wie daneben viel dunkle und undeutliche Redensarten recht sollen verstanden werden u. s. w.“ Diesemahl stellte der Verleger dem von ihm ausgestatteten Buche eine ernstere Widmung voran, als er vor damahls drei Jahren gethan hatte. Sie ist gerichtet an alle Vorsteher, Pfleger und Kirchenväter rein evangelischer, zur unveränderten Augsburgerischen Confession sich bekennender Kirchen, insonderheit die der Kirchen und Schulen zu S. Nicolai und Thomas in Leipzig; namentlich Christian Lorenz von Adlershelm ic., ersten Bürgermeister, Georg Lehmann, Superintendenten und Pastor zu S. Nicolai, Johann Friedrich Falkner, Proconsul und Syndicus, und die Baumeister Johann Ernst Bosc und Georg Christoph Schük. So groß auch der Fleiß der Sammler gewesen, die bisher Gesangbücher zusammengetragen hätten — heißt es darin — so habe doch in diesen bisher ein absonderlicher Mangel sich wollen spüren lassen. Die Cantionale des Vulpus und Decimator\*) seyen wegen der alten und unbekannten Melodien nicht allenthalben beliebt; die Werke dieser Art von den berühmten Meistern Bartholomäus Gese, Seth Calvisius, Johann Herrmann Schein, seien bereits vor vielen Jahren herausgegeben, und „dermaassen abgegangen, daß keine Exemplarien mehr davon zu bekommen“; die neuerlich herausgekommenen endlich wegen der allzuvielen neuen Gesänge, oder des unbequemen Formats und Drucks in Kirchen und Schulen nicht wohl zu gebrauchen. Diesem Mangel abzuhelpen, sei dem Verleger durch die „bei-

\*) Was für ein Melodienbuch hier gemeint sei, habe ich nicht erforschen können.  
v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

räthige“ Hülfe des Cantor Bopelius gelungen. In dem Cantional das er gegenwärtig hervorgebe, sei Vieles aus Scheins Cantional entlehnt, der in diesem seinem Werke „sehr natürlich und lieblich“ sei; wo man von anderen Meistern etwas geborgt habe, sei ihr Name ausdrücklich neben die Discantstimme gesetzt. Auch lateinische Hymnen, Antiphonen, Responsoria, die in vielen Kirchen zu Gottes Ehren abgesungen zu werden pflegten, seien zusammengetragen, „damit nicht allein die studirende Jugend in den Schulen bezeiten dazu angewehnet, sondern auch diejenigen, so der lateinischen Sprache auch nur in etwas kundig, bei dem öffentlichen Gottesdienste in beständiger Andacht möchten erhalten werden.“ So sei dies, von der theologischen Facultät intitulierte Neue Leipziger Gesangbuch entstanden, das nun den genannten Gönnern überreicht werde ic. Dieser vom 16ten December 1681 gegebenen Widmung folgt die Vorrede des D. Georg Möbius (vom 24sten September nach der gnadenreichen Geburt Jesu Christi 1681). Ihr Eingang handelt herkömmlicher Weise von der Würde und dem Nutzen des Gesanges, und wiederholt dann, dem Wesentlichen nach, nur dasjenige, was der Herausgeber in seiner Zuschrift bereits gesagt hat. Die sich der Vorrede anschließenden, auf dem Titel verheißenen Anmerkungen können hier übergangen werden, eben so die ihnen folgenden 5 lateinischen und 2 deutschen Preisgedichte, welche sämmtlich an Bopelius gerichtet sind, von Georg Möbius (dem Vorredner), Joachim Feller, Professor der Poesie zu Leipzig, Christian Daum, Gottfried Herrichen, Rektor, und Johann Dornfeld, Conrector zu St. Nicolai, und Sonnabendprediger an St. Thomas; M. Jacob Gauch, drittem Collegen an der Rathsschule zu St. Nicolai, und Johann Cabaëus, Bopelius' altem Schulfreunde.

**Gottfried Bopelius**, der Herausgeber, war am 28. Jan. 1645 zu Herwigsdorf bei Bittau geboren, Sohn des dortigen Pfarrers Christoph Bopelius. Das Cantorat an der St. Nicolaikirche zu Leipzig erhielt er um 1675, und verwaltete es 40 Jahre, bis an seinen 1715 (d. 3. Febr.) erfolgten Tod. Die äußere Einrichtung theilt sein Gesangbuch mit den meisten früheren und gleichzeitigen. Die Festgesänge machen den Anfang, ihnen folgen die Katechismusgesänge, die Morgen-, Abend-, Tisch- und s. g. Wetterlieder, die Lieder von der Rechtfertigung, die Psalmlieder; Gesänge von Kreuz, Verfolgung und Anfechtung, vom Worte Gottes und der christlichen Kirche, vom Tod und Sterben, vom jüngsten Tage, Auferstehung der Todten und ewigem Leben; die Litaneen, Wiegen- und Hochzeitlieder, von den 3 Hauptständen, Gregorienlieder, und zuletzt ein Anhang lateinischer Gesänge. Die Zahl der Lieder im Ganzen (die Übersetzungen lateinischer mitgerechnet) beträgt 426, also um Vieles weniger, als Quirsfeld gegeben hatte; doch sollte Bopelius' Buch, schon seinem Titel zufolge, nur das Erlesenste enthalten. Von diesen Liedern ist die Mehrzahl, 321, mit eigenen Singweisen versehen, am reichsten die, ohnehin alle übrigen an Umfang übertreffenden Festlieder, die deren 131 haben, und nächst ihnen die Sterbelieder, denen 43 beigegeben sind; die Singweisen der übrigen Abtheilungen übersteigen nur bei zweien um Weniges die Hälfte der zuletzt genannten Zahl (bei den Zeitliedern, die 23, den Kreuzliedern, die 22 Singweisen mitbringen) bei allen übrigen erreichen sie dieselbe nicht, selbst mit den Psalmliedern erscheinen nur 21 Melodien. Von der Gesamtzahl der Singweisen sind 55 nur einstimmige, einfache Choralmelodien, (Responsorien, Praefationen, Benedicamus für die einzelnen Feste, die meist am Schlusse der ihnen bestimmten Unterabtheilungen stehen, und deren zuletzt einige noch im Anhang zusammengefaßt sind), die übrigen (266) erscheinen in mehrstimmigen Tonfäßen zu 3 bis 6 Stimmen. 86 dieser Sätze, mit Einschluß der auf dem Titel

bemerkten beiden Passionen und der Auferstehung, haben keine Namensbezeichnung; 32 sind, als von ungewissen Urhebern herrührend, mit „Incerti“ bezeichnet; die übrigen 148 tragen die Namen bekannter Meister des 17ten Jahrhunderts, mit Ausnahme weniger, die noch dem vorangehenden angehören, Selnegger, Jacob Handl, Joachim a Burgk, Gesius, Michael Pratorius, von denen aber zusammengenommen nur acht Sätze erscheinen. Die meisten, eben hundert, werden von Johann Herrmann Schein gegeben, nächst ihm von Crüger (9), Hammerschmidt (7); von Melchior Franck und Johann Schop je drei; von den übrigen — Christoph Peter, Tobias Michael, Rosenmüller, Heinrich Scheidemann, Bodenschlag, Briegel u. treffen wir nur einen, höchstens zwei. Endlich erscheint hier auch Heinrich Schütz, doch nur einmahl, mit seiner Melodie und seinem Tonsatz zu Doctor Cornelius Beckers 150stem Psalm: „Lobt Gott in seinem Heiligthum“. Allen diesen Meistern sind wir früher bereits begegnet, und haben uns näher mit ihnen bekannt gemacht; über einige wenige bleiben uns hier flüchtige Bemerkungen nachzuholen, da uns überhaupt nur sparsame Nachrichten über sie mitgetheilt sind, und wir auch, ständen reichlichere uns zu Gebote, schon deshalb nicht bei ihnen verweilen dürften, weil die wenigen Tonsätze, die Bopelius' Gesangbuch von ihnen bietet, nicht hinreichen, ein Urtheil über sie zu bilden. Über **Christoph Sebastian Buchner** und **Christian Daum**, deren jeder hier mit einem einzigen Tonsatz auftritt, jener erste über Neumarks Weise seines Liedes: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ mangeln uns alle Nachrichten. Gerber nennt uns nur einen Schurmainzischen Capellmeister des zuletzt gedachten Familiennamens, aber des Taufnamens Johann Philipp, und einen Adam Buchner, von dem 1677 ein musikalisches Werk: „die thränenreiche Freudenenernte“ gedruckt seyn soll. **Sebastian Knüpfer** (von dem Bopelius einen 4stimmigen Satz der Weise: „O Traurigkeit, o Herzeleid“ aus Rists himmlischen Liedern giebt,) war am 6ten September 1633 zu Asch im Voigtlande geboren, und bekleidete seit dem Tode Tobias Michaels, 1657, das Cantorat an der Thomasschule zu Leipzig, bis an seinen am 10ten October 1676 erfolgten Tod, wo **Johann Schelle**, zu Seyffingen im Meißner Erzgebirge geboren, wie Knüpfer eines Cantors Sohn, ihm nachgefolgt zu seyn scheint, der bis in das folgende Jahrhundert hinein (1701) dieses Amt verwaltete. Von ihm giebt Bopelius einen 5stimmigen Satz über eine von ihm wahrscheinlich auch erfundene Melodie zu Dr. Friedrich Rappolts Sterbeliede: „Mein Leben war ein Streit.“ Von Christoph Demantius erscheinen hier nur zwei Tonsätze; wir behalten uns vor, zu ihm bei Gelegenheit des Gothaischen Cantional's zurückzukehren, wo wir deren mehre von ihm treffen werden. Mit dem Namen des Herausgebers, Gottfried Bopelius, sind nur drei Tonsätze bezeichnet: zu einer neuen Melodie für Christian Reimanns Lied über den Lobgesang der Maria: „Meine Seele Gott erhebt“; ein zweiter zu einer andern über das Lied eines unbekannten Dichters: „Also hat Gott die Welt geliebt“, beide zu 4 Stimmen; endlich ein 5stimmiger über die Weise eines Sterbeliedes: „O treuer Jesu, der du bist u.“ Wir dürften jedoch kaum annehmen, daß seine ganze Theilnahme als Tonsetzer an dem nach ihm genannten Gesangbuche sich auf diese wenigen Tonsätze beschränke, und so liegt die Voraussetzung sehr nahe, daß er nur in diesen zugleich Sänger und Setzer sei, und sie deshalb allein seinen Namen tragen, alle übrigen aber, denen jede Namensbezeichnung fehle — 83, wie zuvor bemerkt ist — ihm nur als Setzer angehörten, wie auch die, freilich nicht vollkommen klare Andeutung der Vorrede es muthmaassen läßt. Doch würde bei dieser Voraussetzung immer noch eine

Ausnahme zu machen seyn mit den beiden Passionen nach den Evangelisten Matthäus und Johannes. und der Auferstehungsgeschichte, die unser Gesangbuch giebt. In jenen wird die Erzählung im Choraltou vorgetragen, die vierstimmigen *turbæ* sind einfach deklamatorisch gehalten, in einer Art, wie sie der Regel nach den Sehern der späteren Hälfte des 17ten Jahrhunderts nicht eignet. Die Auferstehungsgeschichte, aus den vier Evangelisten zusammengezogen, gleicht in der allgemeinen Anlage der des Heinrich Schütz. Sie beginnt mit einem fünfstimmigen Chöre über die Worte: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird“; nach ihm beginnt die Erzählung im Choraltou, und die Reden der Handelnden weben sich in 2, 3, 4, 5stimmigen Figuralstücken zwischen sie hinein; an ihrem Schlusse endet ein fünfstimmiger Chor das Ganze, über die Worte: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Christum unsern Herrn, Victoria, Victoria!“ Durch die figurirte, in Stimmenfülle wechselnde Behandlung der vollstimmigen Sätze unterscheidet sich dieses Werk von den vorangehenden beiden Passionen, doch ist es, eben wie diese, wohl um Vieles älter als Bopelius. Ich fand nämlich dasselbe einem alten Drucke der Passion des Bartholomäus Gese vom Jahre 1588 in anscheinend gleichzeitiger Handschrift angehängt, weder mit des Tonsetzers, noch des Schreibers Namen bezeichnet; es wäre also fast hundert Jahre vor Bopelius' Gesangbuche schon vorhanden gewesen. Dazu kommt, daß die mehrstimmigen Sätze nicht auf alten Kirchenweisen beruhen, sondern freie Erfindungen sind, daß also Bopelius, wenn das Ganze von ihm herrührte, nicht hätte ansetzen dürfen, es mit seinem Namen zu bezeichnen, vorausgesetzt, daß er diesen allen Tonsätzen habe beifügen wollen, deren melodische Grundlage ihm angehört. Wir werden demnach schon annehmen dürfen, daß diese drei umfangreicheren Werke nicht von ihm, sondern unbekannten Meistern herrühren, und daß die Überschrift: „Inoerti“ bei ihnen nur vergessen worden sei. Bopelius' Sätze — wir meinen nun hier sowohl die seinen Namen tragenden, als die namenlosen — sind würdig und kirchlich gehalten, bei einigen nur haben wir entstellende Druckfehler zu bedauern. Dagegen ist für getreue Mittheilung der Tonsätze anderer Meister nicht zu bürgen, höchstens vielleicht mit Ausnahme der von J. H. Schein herrührenden, obgleich selbst hier hin und wieder, wenn auch nur leise, an der Stimmenführung gefehlt ist. Einige der namenlos gebliebenen Sätze scheinen ursprünglich auf deren dieses Meisters gegründet zu seyn; der Herausgeber fand an ihnen, seinen Ansichten zufolge, wohl mehr zu ändern, als daß sie nach seiner Umgestaltung noch für Werke des älteren Meisters hätten gelten können, und darum mag er ihnen weder dessen, noch irgend einen andern Namen beigelegt haben, um sie eben so wenig sich anzueignen, als Jenem etwas doch ganz Umgewandeltes beizumessen. Bei dem Tonsatz über die Weise des Liebes: „Es steh'n vor Gottes Throne“ hat er den Namen Joachims von Burgk augenscheinlich deshalb weggelassen, weil er nicht allein an der von diesem Meister herrührenden Melodie gebessert, sondern ihr auch eine ganz neue Harmonie gegeben hat; wogegen er in zwei andern Fällen, wo dieses nicht geschehen war, keinen Anstand genommen hat, ihn zu nennen. Er ist aber freilich nicht immer so gewissenhaft gewesen, namentlich nicht bei den Sätzen Hammerschmidts, die er mittheilt. Dieser Meister behandelt unter andern die von ihm erfundene Melodie zu Reimanns Weihnachtsliede: „Freuet Euch, ihr Christen alle“ folgendergestalt: Er beginnt (wie wir schon früher gesehen haben) mit einem fünfstimmigen Halleluja; diesem folgen dann die ersten beiden Strophen des Liebes, in ihren früheren sechs Zeilen für zwei Tenore und einen Bass, die Rehrime der letzten 4 Zeilen aber für einen fünfstimmigen Chor von zwei Diskanten, Alt,

Tenor und Baß. In der dritten und vierten Strophe wechseln dagegen beide Ehre, bei sonst gleichbleibender Melodie miteinander, nur bei den Kehrreimen bleibt die frühere Behandlung dieselbe. Bopelius hat nun die Wechsellöhre weggelassen, das Ganze in einen durchhin dreistimmigen Satz für zwei Soprane und Baß umgewandelt, mit Einschluß des beginnenden Halleluja, und nur die Harmonie nothdürftig beibehalten. Dem so zusammengeschrumpften Satze hätte er aber nun nicht den Namen Hammerschmidt's beifügen sollen, weil bei denen, die jenen in seiner Urgestalt nicht kennen, leicht die Vermuthung entstehen kann, diese hier vor Augen zu haben. Nicht anders ist Bopelius auch bei einem zweiten Tonsatz Hammerschmidt's verfahren, über die, ebenfalls ihm angehörende Weise des Reimann'schen Liedes: „Meinen Jesum laß ich nicht“. Man darf ihm hier mit Recht vorwerfen, er habe einerseits zu viel, andererseits wieder zu wenig gethan. Zu wenig: denn durch seine Bearbeitung ist die Melodie des Liedes noch nicht zu einer für den Gemeinegesang brauchbaren geworden, weil dazu gehört hätte, alle Wiederholungen einzelner Zeilen auszuschneiden, die, von jenem Gesichtspunkte angesehen, als unzumuthig erscheinen müssen. Man ist später so verfahren, in der Art, daß der Kern der Melodie dabei nicht angetastet worden ist; wie sie nach dieser Umbildung erscheint, gehört sie in allen ihren einzelnen Theilen Hammerschmidt an, darf also mit Recht die seinige genannt werden, wie sie denn auch unter seinem Namen noch in vielen Kirchen fortlebt. Bopelius selbst verfuhr so mit der eben zuvor besprochenen Melodie, und sie ist in der That auch in der Gestalt, die er ihr gegeben — mit Ausnahme des beginnenden Halleluja — in den allgemeinen Kirchengesang übergegangen. Man würde billigen können was er dort gethan, wenn man es aus dem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit für den Gemeinegesang betrachtet, sobald er nur das Gegebene auch als Umarbeitung, und nicht als ein Ursprüngliches dargeboten hätte. Ein solcher Gesichtspunkt scheint ihn aber hier nicht geleitet zu haben, er ist vielmehr ganz willkürlich verfahren, und hat doch eben wiederum zu viel gethan. Er hat, ohne dringende Veranlassung, die Tonart verändert, das Ganze aus D nach C, einen Ton tiefer, versetzt; die Stimmenzahl von fünfen auf vier vermindert, den bezeichnenden Wechsel des vollen Chorgesanges und zweistimmiger Sätze beseitigt, durch den die wiederkehrende Zeile: „Meinen Jesum laß ich nicht“ erst mit vollem Nachdrucke eingeprägt wird. So erscheint nun das Ganze, ohne Licht und Schatten, als durchweg vierstimmiger Satz. Daß Bopelius das fünfstimmige Instrumentalvorspiel wegließ, und eben so die, jede Chorstelle begleitenden Instrumente, darf auf sich beruhen. In der Gestalt aber, wie jener Gesang nunmehr erscheint, ist er weder für den Gemeine-, noch den Kunstgesang recht tauglich, die ursprüngliche Anlage seines Urhebers ist ganz verlißt, und er hätte dessen Namen nicht länger mehr tragen dürfen, oder doch nur mit der Beschränkung, daß die Melodie allein jenem Meister angehöre. Unter diesen Umständen läßt sich nicht dafür bürgen, daß die übrigen Sätze Hammerschmidt's, die Bopelius giebt, und deren Quelle ich bisher nicht entdecken konnte, bei ihm in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen. Mit denen anderer Meister ist dies augenscheinlich nicht der Fall. Michael Prätorius' Tonsatz über die Weise des Judasliedes — dem Passionsliede Herrmann Bonn's: „O wir armen Sünder“ angepaßt, — einer seiner schönsten, ein Muster geistreicher Behandlung der mixolydischen Tonart, ist hier durch ganz willkürliche, nirgend gerechtfertigte Beifügung von Versetzungszeichen ganz entstellt, und seines eigenthümlichen Gepräges beraubt, was in so später Zeit — 1682 — uns freilich nicht mehr befremden kann, weil das Gefühl für die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten damals schon fast gänzlich erloschen war.

Als Quelle fremder Lonsäße, auch nur als Hülfe bei Auslegung älterer, hat man sich demnach des Bopeliusschen Gesangbuches nur mit Vorsicht zu bedienen; für nähere Würdigung des Herausgebers selbst, für Erkenntniß des Sinnes und Geistes seiner Zeit, so wie deren Verhältnisses zum geistlichen Liedergesange, für lebendige Anschauung der Gestalt des Kirchengesanges zu Leipzig, namentlich unmittelbar vor J. Sebastian Bach, bleibt es aber ein höchst schätzbares Werk, das in diesem Sinne allerdings selbst als Quelle benutzt werden kann.

Mit Bopelius' Gesangbuche schließt sich die Reihe der Melodienbücher Chursachsens; andere dort herausgekommene geistliche Liederfassungen enthalten keine Singweisen, wie unter andern die zu Freiberg 1693 bei Zacharias Becker erschienene, mit dem Titel: „Verneuert und vermehrt Christliches Gesangbuch, in sich haltend über Sechshundert alte und neue geistliche Lieder 2c.“ Ehe wir uns nun zu den in Thüringen erschienenen Melodienbüchern wenden, verweilen wir noch zuvor bei einem, ursprünglich aus Görlitz stammenden, und später in vielen Ausgaben namentlich über Schlesien verbreiteten. Es war von dem Collegen der Schule zu Bunzlau, Christoph Buchwälder, zusammengestellt, bei Johann Rhambow zu Görlitz 1611 gedruckt, und von diesem letzten dem dortigen Rathe gewidmet. Der Beifall, den es gefunden, ließ bald eine erneuerte Auflage wünschenswerth erscheinen; allein der wenige Jahre später ausgebrochene böhmische Krieg, der den zerstörenden dreißigjährigen Kampf zur Folge hatte, verhinderte deren Erscheinen. Buchwälder, der erste Herausgeber, hatte es jedoch, dieser Hindernisse ungeachtet, sorgsam vorbereitet, wenn ihm auch erst 33 Jahre nach der ersten Herausgabe gelang, es zu verwirklichen. Dies geschah durch Gottfried Helwig von Bunzlau, Buchwälders Schüler, der in seiner von Breslau „am 25. Martii des 1644. Jahres“ gerichteten Widmung an Carl Friedrich, Herzog zu Münsterberg 2c., Sophie Magdalene, geborne Herzogin zur Liegnitz, dessen Gemahlin, und Elisabeth Maria, dessen Tochter, uns davon unterrichtet, und uns zugleich das Jahr der ersten Erneuerung des Buches nennt, das auf dem Titel fehlt, wie denn überhaupt bei dessen zahlreichen späteren Ausgaben die Jahrzahl stets vermißt wird. Die Aufschrift lautet nun: Geistliche Kirchen- und Haus-Music, darinnen außerlesene Gesänge, Psalmen und Hymni auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtage, auch sonst in allerhand Anliegen nützlich zu gebrauchen, in gutter richtiger Anordnung begriffen. Durch Dr. Martin Luthern und andere Gottfürchtige Männer gestellt. So mehrentheils A. 1611 zu Görlitz in Druck außgangen, anjeko aber zu des Allerhöchsten Lob und Ehre auf inständiges Anhalten Christlicher Herzen new umbgefertiget, und mit vielen anderen Geistreichen Gesängen nebst ihren Melodien vermehrt und gebessert, sampt dreyen nußbaren Registern Von George Baumann, Buchdruckern und des Werks Verlegern in Breslau.“ Die Baumannsche Druckerei zu Breslau war seitdem eifrig um die Verbreitung und Erneuerung dieses Buches bemüht. Das Geschäft gebieh nach dem Ableben Georg Baumanns auf dessen Eidam, Caspar Glosmann, der von unserer Sammlung schon eine sechste Auflage besorgte: sein Nachfolger, Christoph Albrecht, ließ bis zu einer achten erscheinen, und dessen Wittwe veranstaltete eine neunte, durch ihren Factor Johann Sande gedruckte; wann? sind wir außer Stande zu bestimmen, da, wie schon angeführt, diese späteren Ausgaben weder auf dem Titel, noch unter den Vorreden ein Jahr nennen. Bei der zweiten Ausgabe hatten die Lieder Matthäus Apelles von Löwensterns zum erstenmale die Sammlung eröffnet, von denen wir schon zuvor berichtet haben. Mit Einschluß derselben enthält die neunte Auflage die nicht unbeträchtliche Zahl von 979 Liedern, von denen 65 (nach

einem angehängten Verzeichnisse) erst bei ihr neu hinzugekommen waren. Desto geringfügiger ist die Zahl der ihr mitgegebenen Melodien. Rechnen wir die 34 Singweisen ab zu den 38 Liedern Edwensterns, so erhalten wir zu den übrigen 949 Liedern nur 24 Melodien, von denen zehn mit einer Grundstimme, die andern aber ohne eine solche mitgetheilt werden, und deren keine uns zu einer besonderen Bemerkung veranlaßt. Vier unter denselben stehen am Ende des Buches zu beliebigem Gebrauche für passende Strophen, und zwei aus der Mitte desselben können, wenn auch verschiedenen Liedern angepaßt, bei völliger Übereinstimmung, nur für eine gerechnet werden.\*)

Ein anderes, aus Görlitz stammendes geistliches Melodienbuch erschien daselbst in der letzten Hälfte des Jahrhunderts; ob es sich weiter verbreitet habe, ist mir zu erforschen nicht gelungen. Es führt den Titel: „*Passionale melicum*, das ist: außerlesene, Geist- und Trost-reiche Betrachtungen des allerschmerzlichsten Leidens und Todes unseres Einigen Heylandes und Erlösers Jesu Christi, bestehend in Zwei Hundert und Fünfzig nach reiner teutscher Poesy gesetzten Liedern, benebenst ihren Melodien; mit besonderem Fleiße zusammen getragen, und in eine richtige Ordnung gebracht von Martino Jano. In Görlitz druckte es Christoph Zipper, im Jahr Christi 1663.“ Die Mehrzahl der Lieder rührt von Johann Angelus her, von Rist, Sigismund von Birken (Betulius), Johann Heermann, Paul Gerhard, Johann Franke, Andreas Gryphius, David von Schweinitz, Hans Caspar von Gersdorf, Benjamin Prätorius, Ernst Christoph Homburg u. s. w., mit deren Dichtungen, sofern sie eigene Sänger fanden die sie mit Melodien schmückten, wir uns schon zuvor beschäftigt haben. Die Widmung des Buches, gegeben von Ekersdorf an Sagan, am Tage der Kreuzerhebung 1663, ist von **Martin Janus**, evangelischem Prediger daselbst, an Ludwig und Christian, Herzoge zur Liegnitz, Brieg u. gerichtet. Wir lernen ihn aus dieser Aufschrift auch als Tonsetzer kennen; er bemerkt darin, daß er „sowohl des Herrn Lutheri als auch des vortreflichen Claudii Goudimelii Kirchenmelodien mit fünf Stimmen in contrapuncto fracto et composito gesetzt und dieselben, wosern der liebe Gott fernere Gnade und Gesundheit dazu verleyhe, herauszugeben gewillet“; doch ist es mir nicht gelungen diese Tonsätze aufzufinden, noch selbst eine Nachricht, daß deren Herausgabe wirklich erfolgt sei. Nur bei Gerber (N. L. I. Col. 687) findet sich die Bemerkung, Martin Janus sei anfangs Cantor zu Sorau gewesen, dann Rektor zu Sagan, endlich Pfarrer zu Ekersdorf, und um 1660 gestorben; man zähle ihn unter die Componisten unserer ersten Choralmelodien. Die Nachricht von seinem Todesjahre widerlegt sich durch den Tag an welchem er die Widmung seines Passionalis ergehen ließ; die von seiner Urheberschaft mit Bezug auf die ersten unserer geistlichen Liedweisen, — ohnehin schon zweifelhaft durch die späte Zeit in welcher er lebte, — mag durch ein Mißverständniß der zuvor angegebenen Stelle eben jener Aufschrift entstanden seyn, welcher zufolge er sich als *Setzer* allerdings älterer evangelischer Kirchenmelodien nennt. Ob eine oder die andere Melodie in seinem Passional ihm angehöre, muß dahingestellt bleiben; einige derselben sind augenscheinlich von älteren Sängern der darin zusammengestellten Lieder entlehnt, manche Lieder auch mit feinen eigenen Singweisen versehen, sondern auf bekannte, theils ursprünglich geistliche, theils vorlängst geistlich gewordene verwiesen. Nur ein einziges Mal finde ich eine Beziehung auf eine weltliche Melodie, unter Anführung des ihr ursprünglich eignenden Liedes: es ist bei dem 187sten Liede: „*Jesu liebste Seele*“,

\*) Das Lied: „Preis sei Gott im höchsten Thron“ (S. 81) hat die Melodie des Liedes: *Quem pastores laudavere* (S. 68) die aber beiden vollständig beigelegt ist, während das Buch sonst mit bloßen Verweisungen sich begnügt.



das auf die Weise „Lesbia mein Leben“ verwiesen wird. Wird die Melodie des Liedes von Daniel Specht: „O wie groß ist Gottes Treu und Güte“ von Janus als dessen eigene bezeichnet, so rührt dieser Irrthum wohl nur davon her, daß ein ähnlich anfangendes Lied des Brüdergesangbuches (1566. Bl. 65. „Ach wie groß ist Gottes Güte und Wohlthat“) dieselbe neben sich hat: sie eignet aber ursprünglich dem viel älteren Liede: „Jesus Christus unser Herr und Heiland.“ Bereichert hat dieses Werk den evangelischen Kirchengesang nicht um Erhebliches, es hat nur das bis dahin Erworbene zusammengestellt, sei es auch in einer einzelnen Richtung allein. Von da aus betrachtet erkennen wir aber, um wie Vieles er reicher geworden sei seit etwa hundert Jahren. Vor diesem Zeitraume, wie gering erschien uns die Anzahl der dem Leiden des Herrn gewidmeten Lieder! Nun aber sind sie schon in so großem Umfange gewachsen, daß sie allein bereits ein ganzes geistliches Singebuch zu füllen vermögen.

Von den geistlichen Sängern und Sägern Thüringens haben wir bereits ausführlich gehandelt, und oft ist bei dieser Gelegenheit von den einfachen und mehrstimmigen geistlichen Melodieenbüchern dieser Lande die Rede gewesen. Es bleibt indeß noch Einiges über dieselben uns hier nachzuholen, wobei wir auf diejenigen Werke thüringischer Meister nicht werden zurückkommen dürfen, in denen sie nur Eigenes, Neues, zu kirchlichem Gebrauche gaben; nur wo sie es ausdrücklich für den Gemeinegesang, oder doch vorzugsweise für denselben bestimmten, werden wir ihrer abermahls zu gedenken haben.

Wir erinnern nur vorübergehend an Melchior Franks zu Nürnberg 1631 erschienene *Psalmodia sacra*, von der wir bereits ausführlich handelten. Sie enthält 101 Melodieen und Tonsätze für 105 Lieder; Tonsätze, deren Mehrzahl (66) fünfstimmig, die Minderzahl (35) 4stimmig ist, und giebt meist neugesetzte Weisen des 16ten Jahrhunderts, doch auch zwölf des Herausgebers, in dessen Art und Kunst wir einen Nachklang dieses merkwürdigen Zeitraums fanden. Viel umfanglicher ist das mehrstimmige Melodieenbuch, dessen wir öfter zuvor unter der allgemeinen Bezeichnung des *Gothaischen Cationals* gedacht, und über das wir nun genauere Rechenschaft zu geben haben. Es erschien zuerst 1646 und in den folgenden Jahren zu Gotha bei Michael Schall, in drei Theilen; dann, zum andernmahl in den Jahren 1651, 1655, 1657; ob es späterhin noch mehr Auflagen erlebte, habe ich nicht erforschen können. Sein vollständiger Titel lautet: *Cantionale sacrum*, das ist, Geistliche Lieder von Christlichen und trostreichen Texten mit 3, 4, 5 Stimmen, unterschiedlicher *Autorum*. Für die Fürstlichen Land- und andere Schulen im Fürstenthumb Gotha; Auf gnädige Fürstliche Verordnung in dieß bequeme Format (Duodez) zusammengebracht und gedruckt zu Gotha im Jahre 1646 1c. (zum andernmahl gedruckt zu Gotha 1651 1c.) Wir sehen, es war zunächst mehr zum Schulgebrauche bestimmt, doch augenscheinlich um die Schüler an demjenigen vorzuüben, womit sie demnächst in die Kirche eintreten sollten. Seine Vorrede gedenkt eines früher „für die teutschen Classen der Schulen im Fürstenthumb Gotha ausgefertigten Gesangbuches“; das gegenwärtige *Cantional*, sagt sie dann, sei „gleichsam als in einem höheren Grad, von außerlesenen tröstlichen Texten, unter anmuthigen 3-, 4-, 5-, 6-, und mehrstimmigen Melodien zusammengetragen. Der erste Theil begreift die Festlieder (123 drei- bis achtfstimmige Tonsätze in 15 Abtheilungen: Advent — H. Christfest — Neu Jahr, oder Beschneidung unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi — Fest der Offenbarung, oder H. Drei Könige — Fest Maria Reinigung, oder Lichtmess — Leiden Christi — Fest Maria

Verkündigung — Fest der Auferstehung Christi, oder Ostern — Fest der Himmelfahrt Jesu Christi — Pfingstfest — Fest der h. Dreieinigkeit — Fest S. Johannis des Täufers — Fest Marien Heimführung — Fest S. Michaelis oder der heiligen Engel — Auf der Apostel Tage. Diesen Liedern ist in der zweiten Ausgabe von 1651 noch das Predigtlied „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“ beigelegt. Der zweite Theil enthält „andere Christliche Kirchen und Schulgesänge, welche nach der Ordnung des heiligen Catechismi eingetheilt werden“; 137 Lieder mit 143 Melodien und Tonsätzen zu 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen; der dritte endlich befaßt „Geistliche Lieder u. welche bei Christlichen Leichbestattungen tröstlich können gebraucht werden“; 63 4-, 5- und 6stimmige Tonsätze. Der Gesamteinhalt dieses Buches giebt demnach 329 Melodien und Tonsätze, zu 323 geistlichen, deutschen und lateinischen Liedern, um Etwas mehr als das, sechs und dreißig Jahre später erschienene Gesangbuch des Bopelius. Die meisten der Sätze die es giebt sind freilich liebhafte, einfache, ohne künstliche Stimmenverflechtung; doch erscheinen auch mehre, zumahl in dem ersten Theile unter den Festgesängen, in Motettenform; hier deren zwölf, fünf im zweiten, und im dritten jene sechs Tonsätze Melchior Franks über Bibelsprüche, in redemäßer Haltung mehr, als motettenhafter Verwebung. Da die früheste Ausgabe unserer Sammlung noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erschien, die zweite bereits in den ersten Jahren der späteren Hälfte dieses Zeitraums, so dürfen wir erwarten hier nur Meistern des sechzehnten Jahrhunderts zu begegnen, oder solchen, die in den früheren Jahren des folgenden thätig, Nachklänge der Art und Kunst Jener zeigen; und so verhält es sich in der That. Es sind aber nicht Werke deutscher Meister allein, die uns hier geboten werden, wir finden deren, wenn gleich in geringerer Anzahl, auch von Italienern und Niederländern: so von Luca Marenzio und Drazio Becchi, von Orlando Lasso und Jacob Regnard, theils mit lateinischen, theils untergelegten deutschen Texten. Von uns bekannten deutschen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts erscheinen Jacob Händl (Gallus), Joachim a Burgk, Bartholomäus Gese, Steuerlein, Calvisius, Scandelli — den wir als in Deutschland eingebürgert, und zum Lutherthum übergegangen, wohl hier mit nennen mögen — Michael Prätorius, Bulpius; selbst Eccard, wenn auch sein Name nicht genannt ist. Denn sein fünfstimmiger Satz über die — von ihm auch wohl erfundene — Weise des Liedes: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“ geht hier unter Demantius' Namen, zu einem lateinischen Liede: *Christe rependimus tibi etc.* (I. 52); seine 4stimmigen Tonsätze über seine Melodien der Helmbold'schen Festgesänge „Der heilig' Geist vom Himmel kam (I. 90) und Übers Gebirg Maria geht“ (I. 111) aus den dreißig Liedern (1585) unter dem Namen Joachims von Burgk, und eben so Weise und Satz des Gregoriusliedes aus der *Crepundia* (1577) „Ihr Alten pflegt zu sagen“ u. (II. 26. a.) Als ungewissen Ursprungs sind mit der Überschrift „*Incerti*“ bezeichnet im ersten Theile 22, im zweiten 24, im dritten 6 Sätze, zusammen 52; doch erkennen wir unter diesen leicht den Weihnachtsgesang „Den die Hirten lobten sehr“ als Michael Prätorius' Arbeit, und ein schon früher erwähntes Bettlied wider den Türken: „Zu Gott im neuen Jahre ruft der Christen Schaar“ als einem sogenannten „*fa la*“, von Gastolbi aus Caravaggio anbequemt: „*Tutti venite armati*“ etc. Die Mehrzahl der zuvor genannten Meister haben wir als Thüringer und Sachsen kennen gelernt; von ihnen rühren auch die meisten der in unserem Cational gebotenen Melodien und Sätze her. Die größte Anzahl von Helden, 54 durch alle drei Theile; nächstdem von Bulpius, eben so, 33; von Schein, 30; von Melchior Frank, 29; von Joachim a Burgk, 28; von Altenburg 15,

zusammen 189, weit über die Hälfte des Ganzen, ja, wohl zwei Drittel, wenn wir die Gesänge der schon genannten, früher bereits besprochenen geistlichen Tonsetzer des sechzehnten Jahrhunderts ihnen beirechnen. Eine Menge anderer Meister tritt hinzu mit nur einzelner, oder doch wenig zahlreicher Beisteuer, und auch diese geben sich, der Mehrzahl nach, als Thüringer oder Sachsen uns kund. In das sechzehnte Jahrhundert reichen noch hinein: **Melchior Bischof**, (1547 — 1614), anfangs Schulmann, zuletzt Hofprediger und Generalsuperintendent zu Coburg, den auch die Blumenlese von Schulpfort als geistlichen Tonsetzer uns von vortheilhafter Seite zeigt; **Heinrich Hartmann**, Cantor zu Coburg seit 1608, bis an sein 1616 erfolgtes Lebensende; **Melchior Schramm**, von Münsterberg in Schlesien gebürtig, Organist zu Dffenburg, von dem uns Werke aus den Jahren 1576 bis 1606 genannt werden; **David Palladius**, dessen Gesänge in den Jahren 1590, 1600, zu Wittenberg und Magdeburg gedruckt sind, während er doch aus Neapel stammen soll\*), was vielleicht seine Erklärung durch den lateinischen Titel eines jener Werke findet, auf dem er „Neapolitanus“ genannt seyn mag, eine Bezeichnung, die jedoch leicht von einem der zahlreichen deutschen Orte herzuleiten ist, welche „Neustadt“ heißen. Dem 17ten Jahrhunderte dagegen gehören an: **Biereige**, Organist zu Voilsberg, einem eisenachschen Dorfe, 1620; **Valentin Hausmann**, Organist und Rathsherr zu Gerbstädt; **Kraus**, Organist zu Condershausen; **Volkmars Leisring**, von Gedstädt, zwischen Buttstädt und Eckartsberge gebürtig, blühend zwischen 1609 und 1637, zuerst (1617) Rector zu Schöbden, dann (1619) Pfarrer zu Mohra, zuletzt zu Buchfahrt; **Samuel Michael** aus Dresden, Organist der Nicolaiskirche in Leipzig; **Benedict Faber**, Musicus am Coburger Hofe (1602 — 1631); **Caspar Cramer**, Rector zu Langensalze (1641), Setzer und Sammler geistlicher Liedweisen; **Thüring** (1617 — 1637), Schullehrer zu Willersstädt; **Dilliger**, am 30sten November, dem Andreastage, zu Eisleben 1593 geboren, seit 1625 Cantor zu Coburg, 1634 Diaconus an der Moritzkirche daselbst, bis zu seinem, am 28. August 1647 erfolgten Ableben; **Marold**, Cantor zu Gotha um 1631 bis 1666. Die Namen **Trümper** und **Sigillus** die wir außerdem hier finden, mögen ebenfalls Männer aus jenen Gegenden, und ähnlichen Berufes bezeichnen, es ist mir indeß nicht gelungen Bestimmteres über sie auszumitteln; so wie ich es auch dahingestellt seyn lassen muß, ob der nur einmahl vorkommende Name **Musophilus Dedekind**, der jenes Constantin Christian ist, der von Rist unter dem Namen ConCord in den Elbschwanenorden aufgenommen, und mit der Dichterkrone geschmückt, als Thüringischer Concertmeister in den Jahren 1661 — 1683 mancherlei geistliche Gesänge und Singspiele ausgehen ließ, in deren einem, „der sterbende Jesus“ geheissen, er den Judas vor den Augen der Zuschauer sich erkennen, und den Satan sein ausgeschüttetes Eingeweide in einem Korbe davontragen läßt. Der Vorname mit dem er hier erscheint ist zwar nicht der seinige, könnte aber leicht — neben manchen Spottnamen, die ihm seine Reimereien zuzogen — ein Ehrenname seyn sollen, den ihm seine Verehrer als Liebling der Musen beigelegt hätten. Es verlohnt nicht der Mühe, danach weiter zu forschen, denn von ihm und den zuvor genannten Meistern erhalten wir durch das Gotha'sche Cantional nur so wenige Tonsätze, daß sie unzureichend sind, ein Urtheil über dieselben zu bilden. Von einem **G. Winer**, dessen Namen die Bemerkung: „past. ad D. Henrici, Henneb.“ beigefügt steht, erhalten wir einen 4stimmigen Satz über Ps. 51. B. 12 — 14: „Schaffe in mir

\*) (S. Gerber, R. 2. III. Col. 646.)

Gott ein reines Herz“, (II. 114) der noch bis in Kühnau's Choralbuch (1817, Nr. 262) seinen Weg gefunden hat, über dessen Urheber jedoch sonst keine Nachricht vorhanden ist.

Wir verweilen nur bei einem dieser Meister etwas länger, den wir bereits in Bopelius' Gesangbuche antrafen, und ihm hier mit sieben Tonsätzen wieder begegnen: bei **Christoph Demantius**. Er war zu Reichenberg 1567 geboren, erhielt um 1596 das Cantorat zu Zittau und wurde endlich 1604 nach Freiberg in ein gleiches Amt berufen, das er bis zu seinem Lebensende, am 20sten April 1643, bekleidete. Unter seinen zahlreichen Werken dürfen wir bei den weltlichen Gesängen und Tänzen, deren ungefähr die Hälfte aller sind, so wenig hier verweilen als bei seiner Anleitung zur Tonkunst (*Isagoge artis musicae*), einer um seine Zeit sehr geschätzten Abhandlung, die von 1607 bis 1650 acht Auflagen erlebte. Das wichtigste unter den geistlichen — meist Tonsätzen über biblische Texte — sind uns seine „*Threnodiae*, auferlesene Begräbnißlieder“ u. zu 4 bis 6 Stimmen, die, wie es scheint, zuerst 1611, sodann, in einer vermehrten Ausgabe, um 1620, zu Freiberg erschienen. Sie werden es seyn, auf welche Michael Prätorius in dem Vorworte seiner *Urano-Chorodia* (1613) sich bezieht, wenn er der für Meissen gesetzten geistlichen Lieder in einfachem Contrapuncte gedenkt, und Anleitung giebt, sie mit getheilten Chören zur Aufführung zu bringen. Eben aus ihnen werden auch wohl die fünfstimmigen Tonsätze entlehnt seyn, die das Gothaische Cantional in seinem dritten Theile uns bietet, da diese sämmtlich Begräbniß- und Sterbelieder sind. Von einem Meister, der gleich Demantius, bei dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts, ein drei und dreißigjähriger, in kräftig blühendem Mannesalter stand, und damals schon zwei Werke öffentlich gemacht hatte, ist zu erwarten, daß er auch in seinen späteren Hervorbringungen noch einen Nachklang zeigen werde der Art und Kunst jener Zeit, in der sein Daseyn wurzelte, und so verhält es sich in der That; in allen Gesängen, die unsere Sammlung von ihm mittheilt, tritt ein solcher entschieden hervor, wie sie denn durch Fülle der Harmonie und geschickte Stimmführung vor anderen anziehend sind. Man hat ihn lange für den Urheber dreier unserer bekanntesten Kirchenweisen gehalten, der von den Liedern: „Freu dich sehr o meine Seele u.“, „Ach Gott mich armen Sünder“ (Herzlich thut mich verlangen), und „Von Gott will ich nicht lassen.“ Daß er es nicht sei, dürfen wir nun mit Gewißheit versichern; denn die des ersten Liedes gehört dem 42sten der französischen Psalme an, der nach ihr, als einer ursprünglich weltlichen, schon vor Demantius' Geburt gesungen wurde; die des zweiten nimmt Hans Leo Hassler mit Recht für sich in Anspruch, der sie zu dem Liede: „Mein G'müth ist mir verwirret“ sang; die des letzten, die wir aus früher entwickelten Gründen dem Johannes Eccard zugeschrieben, fanden wir bereits um 1572 in Joachim Magdeburg's Tischgesängen, wo denn der damals nur fünfjährige Demantius sie wohl kaum sich zueignen kann. Alle drei sind ihm ohne Zweifel nur darum zugeschrieben worden, weil man sie in seinen *Threnodieen* fand, und in seiner Vorrede zu denselben eine Stelle traf, wo er sagt, „er habe etliche schöne andächtige Texte, so zuvor weltliche Melodieen gehabt, auf andre anmuthige Art componiret und mit angehängt“; womit jedoch immer nicht gesagt ist, daß er ihnen neue Singweisen gegeben, sondern nur, daß er die vorhandenen auf andere Weise als zuvor, harmonisch behandelt habe, was namentlich auf die beiden zuerst genannten, ursprünglich weltlichen Liedern eignenden, vollkommen paßt, und nicht minder auf die dritte bezogen werden kann, wenn wir uns der Voraussetzung erinnern, daß sie dem Liede „Ich ging einmahl spazieren“ entlehnt sei.

Unter den, mit keinen Namen der Meister bezeichneten Melodien und Tonsätzen unseres Cantional's befinden sich zwei wichtige, bis auf unsere Zeit allgemein fortlebende, die ich in ihm zum erstenmale antraf, wenn ich gleich nicht behaupten darf, daß sie hiet in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen. Von ihnen bleibt noch in Kurzem, was wir über sie wissen, zu berichten. Die erste von ihnen, bei der 2ten Ausgabe des ersten Theiles, 1651, dem Cantional angehängt, ist die des Predigtliedes: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“<sup>\*)</sup>. Wegel (im dritten Theile seiner Lebensbeschreibungen der Liederdichter, S. 427) schreibt dasselbe Herzog Wilhelm von Sachsen Weimar zu, der, 1598 den elften April geboren, von 1605 bis zum 17. Mai 1662 regierte, und unter dem Namen des Schmachthafen der zweite Vorsitzende der fruchtbringenden Gesellschaft war; er soll es in der Kirche, bei andächtigem Anschauen des Bildes des Gekreuzigten gedichtet haben, was wahrscheinlich zwischen 1646 und 1651, innerhalb der ersten und zweiten Herausgabe des Gotha'schen Cantional's geschehen seyn wird. Die Melodie wie sie dort gegeben wird, kommt dem Wesentlichen nach, in ihrem melodischen Fortschritte der Art überein, wie wir sie noch heute singen, bis auf den zu Anbeginn jeder Zeile vorherrschenden rhythmischen Wechsel; der Tonsatz ist vollkommen einfach, Ton gegen Ton im strengsten Verstande. Die zweite dieser Singweisen ist die zu Valerius Herbergers Sterbeliebe: „Balet will ich dir geben“<sup>\*\*)</sup> die im dritten Theile des Cantional's erscheint. Der Dichter dieses Liedes, am 21. April 1562 zu Fraustadt geboren, war von seinem Stiefvater, einem Schuster, anfangs für dessen Handwerk bestimmt, wurde aber auf Fürsprache seines Vathen, des dortigen Predigers Martin Arnold, und durch Unterstützung der Schwester seiner Mutter, die er später durch liebevolle Pflege vergalt, der Gottesgelahrtheit gewidmet, erhielt nun 1590 das Diaconat, und um 1598 das Pfarramt an der Kirche zum Kripplein Christi in seiner Vaterstadt, die er aus Liebe zu seiner Gemeinde nicht wieder verließ, obgleich im Jahre 1615 ihm die Würde eines Superintendenten zu Liegnitz angetragen wurde. Er starb am 18ten Mai 1628, sechs und sechzig Jahre alt, ein treuer Diener des Wortes, und Verfasser vieler hochgeschätzten geistlichen Schriften. Soviel bekannt ist, hat er nur dieses eine geistliche Lied gedichtet, dessen schöne Singweise dem Cantor seiner Kirche, **Melchior Teschner** zugeschrieben wird. Wegel indem er dieses berichtet (I. S. 412) fügt hinzu, der weltberühmte Kaiserliche Capellmeister Telemann gestehe frei, daß diese Melodie „nach allen Regeln der Composition mit dem Texte vollkommenlich accordire“; eine Äußerung, welche die Urheber-schaft jenes Tonsetzers etwas zweifelhaft macht, zumahl das Gotha'sche Cantional (III. 41) die allbekannte Melodie unseres Liedes als die eines Unbekannten giebt. An welchem Orte Telemann — unter dem außer allem Zweifel der berühmte Hamburger Capellmeister, Georg Philipp T. zu verstehen ist — von unserer Singweise rede, ist nicht gesagt; in Serbers Fassung (A. E. II. Col. 638) gewinnt indeß seine Äußerung einen etwas anderen Sinn, sie lautet dort: jene Melodie sei nach allen Regeln der Composition, und dem Texte vollkommen angemessen. Nun ist dieselbe, wie sie uns hier vorliegt, allerdings eine vortrefliche, und auch ihr einfacher Tonsatz ist rühmendwerth, eindringlich eben durch seine Einfachheit, aber doch nur ein einfacher; um die Zeit aber in der Telemann lebte, in dem Kreise in welchem er sich bewegte, hätte diese Eigenschaft kaum den Anspruch auf ein besonderes

<sup>\*)</sup> S. Beispiel Nr. 199.

<sup>\*\*)</sup> S. Beispiel Nr. 200.

Lob ihm erworben. Es liegt also die Voraussetzung nahe, Teschner habe dieses einzelne Lied seines hochverehrten Pfarrers etwa in der Art gesetzt, wie in früherer Zeit Matthias Gastriß Schallings Lied: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr“ u. mit mehr Anspruch auf Kunst des Tonsetzes; man könne demnach mit eben so vielem Rechte von ihm sagen, als von Jenem bei dem Liede seines Dichters, er habe eine Melodie dazu erfunden, nur folge daraus nicht, daß es die später kirchlich gewordene sei; deren Urheber sei eben so ungewiß, als der von der Weise für Schallings Lied. Die Entscheidung muß dahingestellt bleiben, bis der einzelne Druck aufgefunden ist, in welchem Lied, Melodie und Tonsetz wohl am frühesten erschienen sind; denn daß es in dieser Gestalt geschehen sei, ist vorauszusetzen, weil das Lied ein Gelegenheitsgesang ist. Herberger soll es im Jahre 1613, zur Zeit der Pest gedichtet haben, unter eben den Verhältnissen wie funfzehn Jahre früher Philipp Nicolai sein Lied: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“; dieser konnte freilich das seinige einem Werke beigeben, das unter dem Einflusse gleicher Umstände entstanden war, für Herberger gab es keine ähnliche Gelegenheit. Man sagt, unser Lied sei mit folgender Überschrift erschienen: „nach dir, Jesu, dürfte ich, von der gottlosen Erde sage ich mich los; sei gegrüßet o Himmel, fahre hin du schöne Welt:“

Te Jesu sitio, terram detestor iniquam,

O coelum salve! munde maligne, vale!

Es kann nicht die Absicht seyn, durch den hier aufgestellten Zweifel das Verdienst des wackeren Teschner zu schmälern, von dessen Leben und Wirken wir sonst keine Nachricht besitzen. Ja, er soll nicht einmahl in Abrede stellen, daß jener Meister unserem geistlichen Dichter als Sänger und Setzer sich angeschlossen habe. Nur darauf soll er hinweisen, ein wie unzureichender Beweis für die Urheberschaft eines Tonkünstlers mit Bezug auf die bestimmte Melodie eines Liedes die bloße Nachricht sei, daß er eine solche dazu gesungen habe. Die Einerleiheit beider kann dadurch allein nicht festgestellt werden, wenn erhebliche Bedenken dagegen obwalten, und wir haben gesehen, daß durch spätere Forschungen selbst das Gegentheil klar dargelegt werden könne. Besondere Gunst hat sich unsere Singweise in der Anwendung auf Paul Gerhards schönes Adventlied erworben: „Wie soll ich dich empfangen“, ja, sie ist ihm so vollkommen verschmolzen, daß sie nach ihm allgemeiner, und häufiger genannt wird, als nach ihrem ursprünglichen Liede.

Das Gorthaische Cantional von dem wir nun scheiden, ist eine schätzbare Quelle für die Anschauung des Verhältnisses, in welchem der Kunstgesang um die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu dem Gemeinegesange stand; wie es denn schon an sich als Sammlung des Besten was damahls in kirchlichem Gebrauche sich befand, als eine werthvolle Gabe sich darstellt. Wir finden hier Tonsetze aus der Blüthezeit des 16ten Jahrhunderts, und spätere Nachklänge derselben, neben Gesängen, in denen bereits die ersten Spuren italienischen Einflusses und der neuen Kunstrichtung hervortreten; eine Zusammenstellung, aus der leicht zu erkennen ist, daß Eines wie das Andere eine frische, dort, noch nicht erloschene, hier, allgemach wachsende Anziehungskraft übte. Ein vollständiges Gesangs- und Melodienbuch dürfen wir dagegen unser Cantional nicht nennen. Ältere Lieder und Melodien des sechzehnten Jahrhunderts giebt es nicht, mit sehr wenigen Ausnahmen, und selbst da wo Lieder angetroffen werden, die aus der ersten Hälfte jenes Zeitraumes herrühren, erscheinen sie meist mit neuen, um die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts entstandenen Melodien. Der Inhalt unseres Singbuches beschränkt sich der Mehrzahl nach auf das in den letzten 25 Jahren des sechzehnten, und

den ersten 30 des siebzehnten Jahrhunderts Hervorgegangene. Mit wenigen Ausnahmen wird das Mitgetheilte treu wiedergegeben, doch stören nicht selten entstellende Druckfehler, deren Verbesserung oft schwer fällt, wenn man nicht in den Urschriften grobe Verstöße gegen die Reinheit des Sazes annehmen will.

Das benachbarte Erfurt, von wo aus im 16ten Jahrhunderte mit die ersten, damals freilich noch armen geistlichen Melodienbücher ausgingen, giebt uns, so viel ich finden konnte, nur ein Buch solcher Art im Laufe des 17ten. Als bloße Lieder Sammlung, ohne Singweisen, bleibt allerdings, weil für seine Zeit reichhaltig, das daselbst im Jahre 1648 im Drucke Tobias Frischens erschienene Gesangbuch bemerkenswerth. Es nennt sich „Groß und vollständig Gesangbuch, darinnen 760 Geistliche Lieder, Psalmen, Hymni, Litanien, Gebet und Collecten, welche in den Christlichen Evangelischen Kirchen und Gemeinen, so der Augsburgerischen Confession zugethan, pflegen gesungen zu werden, durch D. Martin Luther, D. Philipp Nicolai, Bartholomäus Ringwald und andere fromme Christen gefertigt. Iho auß Neue mit vielen schönen, in dieser betrübten Zeit nöthigen Liedern vermehret, und mit dreien nützlichen Registern gezieret 1c.“ Wir sehen aus den Anfangsworten dieses Zusatzes, daß man auch in Erfurt, wo Bekenner der alten und der evangelischen Kirche in fast gleicher Anzahl neben einander wohnten, nicht feierte mit dem Sammeln und Zusammenstellen geistlicher Lieder, und die von Zeit zu Zeit neu erscheinenden Gesangbücher bei jeder abermaligen Herausgabe mit Allem zu bereichern suchte, was in der Zwischenzeit irgend Bedeutendes sich hervorgethan hatte. So begegnete ich in diesem Buche zum erstenmale dem schönen Liede Meyfarts „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ das hier (S. 937) unter der Abtheilung: „Beschlußlieder“ ohne weitere Überschrift, und ohne den Namen seines Dichters steht, obgleich sonst hin und wieder die Dichternamen sich angegeben finden. Von Erfurt aus scheint es sich allgemach verbreitet zu haben, eben wie die herrliche, seiner vollkommen würdige Melodie, welche allem Vermuthen nach Melchior Frank dazu erfand. Denn diese begleitet dasselbe nicht minder zuerst in dem Erfurter Melodienbuche, von welchem wir, als dem dort wohl einzigen des 17ten Jahrhunderts, nunmehr zu berichten gedenken. Es führt die Aufschrift: „Christlich neu vermehrt und gebessertes Gesangbuch, darinnen D. Martin Luthers und viel anderer gottselig-gelehrter Leute Geistliche Lieder und Psalmen, welche sowohl in öffentlicher Kirch-Versammlung als auch zu Hause und sonst zu Vermehrung guter und Gott gefälliger Andacht gebraucht werden mögen, sampt denen dazu gehörigen, langgewünschten Melodien, mit besonderem Fleiß zusammengetragen, und in gewisse Titel abgetheilet sind, beneben nothwendigen Registern. Mit Eines Ehrnvesten und Hochweisen Rathes der Stadt Erfurth sonderbarer Befreiung herausgegeben, und gedruckt bei Friedrich Melchior Debesinden, verlegt von Johann Branden, Bürgern und Buchbindern daselbst, im Jahre 1663.“ Diesem Titel folgt das Privilegium des Rathes in Erfurt, „Gegeben Dienstags nach Purificationis Mariae, war der dritte Februar des 1663ten Jahres“; ihm schließt sich an die „Vorrede an den Christlichen Leser“, geschrieben zu Erfurt am elften Hornungstage des 1663ten Jahres, welcher zufolge „M. Nicolaus Stenger, Pfarrer zu KaufmannsKirchen, und des Evangelischen Ministerii Senior, auch der h. Schrift und Sprachen Professor“ Herausgeber unseres Buches ist. Wir sehen schon aus dessen treu mitgetheiltem Titel, daß es im 17ten Jahrhunderte das erste Erfurter Melodienbuch gewesen seyn wird; berechtigte uns die Aufschrift des eben besprochenen Gesangbuches von 1648 zu der Voraussetzung, daß ihm eine Reihe

früherer, im Fortgange der Zeit stets vermehrter vorangegangen sei, so können wir aus der des gegenwärtigen den Schluß ziehen, daß man die bisher unterlassene Beigabe der Melodien als einen Mangel empfunden habe, zumahl bei der Mittheilung mancher neuen Lieder von nicht gangbarer Strophe, und daß diesem hier zum erstenmale abgeholfen sei. Zu dieser Voraussetzung berechtigt auch die Vorrede. Nach dem herkömmlichen Lobe der Tonkunst, und zumahl des geistlichen Gesanges, wird auch des falschen und üblen Sings gedacht, des willkürlichen Wendens und Verkehrens der Melodien, und bemerkt, daß deshalb für Kirchen, Schulen und Hausväter ein mit richtigen Melodien versehenes Gesangbuch gewünscht worden sei. Es werden dann insonderheit „die Herren Cantores und Schulmeister“ ermahnt, „ihren Schülern die Melodien recht einzubilden, damit die edle Musica in dieser streitenden Kirche bestermaßen befördert und erhalten, und dadurch die wahre Gottseligkeit vermehrt werde“. Der Melodien sind 299 für 428 Lieder. Sie werden ohne Grundstimme gegeben, nur in drei Fällen erscheint zweistimmiger Gesang: bei dem Liede „Erstanden ist der heilig' Christ“ (S. 143), dem *Veni creator spiritus* (wie es in den Schulen zu Anfang gesungen wird) (S. 172), und dem Liede „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (S. 400); doch werden dort stets nur zwei Diskantstimmen singend eingeführt. Ihrer Mehrzahl nach rühren die Singweisen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts her, die neueren haben meistens Thüringische Tonkünstler zu Urhebern. Aus der letzten Hälfte jenes Jahrhunderts erscheinen deren von Joachim a Burgk (zehn) und Eccard (drei) zu Helmholtz Liedern; denen dieses letzten Meisters ist hier dessen Name ausdrücklich beigelegt, und nicht der jenes ersten, wie bei M. Pratorius und im Gothaischen Cantional geschieht. Auch treffen wir von ausländischen Melodien die den Tanzliedern Gastoldo's von Caravaggio: „A lieta vita“, und „Viver lieto voglio“ entlehnten, und auf die geistlichen Lieder des Gothaischen Cantors Johann Lindemann: „In dir ist Freude bei allem Leide“ (S. 66) und „Jesu wollst uns weisen“ (S. 382) übertragen. Von Melodien des 17ten Jahrhunderts erscheinen zehn von Michael Altenburg, drei von Helber, eben so viel von J. Herrmann Schein, zwei von Johann Stade, eben so viel von Melchior Frank; bei diesen letzten ist zu bemerken, daß der des Meyfartschen Liedes: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ (S. 708) sein Name fehlt, seine Urheberschaft also nicht ausdrücklich anerkannt ist. Dagegen steht über Hammerschmidt's Weise zu Reimanns Lied: „Meinen Jesum laß ich nicht“ (S. 648) dessen Name, und die Bemerkung daß jene aus des Meisters (damals noch nicht lange erschienenen) Fest- Buß- und Dankliedern entlehnt sei. Es war also in der That aus den neuesten Sammlungen geistlicher Gesänge, was nur dem gegenwärtigen Zwecke dienen konnte, mit Fleiß zusammengelesen. So finden wir auch das Lied M. Apelles von Edwensterns „Mein' Augen schließ ich jetzt“ (S. 367) mit seiner Melodie aufgenommen, und Joh. Franke's Lied „Jesu meine Freude“ (S. 700) nebst Grügers Melodie, wahrscheinlich aus dem Dresdner Gesangbuche von 1656 entlehnt, während sonst die Lieder dieses Dichters, und Grügers dazu gesungene Weisen, auffallend vernachlässigt sind. Auch von Paul Gerhard erscheint nur ein Lied mit einer eigenen Singweise, aber einer älteren, von frühe her schon ausschließend dazu angewendeten; das Passionslied: „Ein Lammlein geht und trägt die Schuld“, zu singen im Ton „An Wasserflüssen Babylon“ (S. 110.). Aus Alberts Arien ist sein Lied mit der dazu gehörenden Melodie erlesen: „Was willst du, armes Leben“ (S. 669); endlich haben vier Lieder Johann Rists mit Schop's Melodien der Aufnahme sich zu erfreuen gehabt: „Ermuntre dich mein schwacher Geist“ (S. 55), „O Traurigkeit, o Herzeleid“



(S. 119), „O großes Werk, geheimnißvoll“ (S. 337), „Werde munter, mein Gemüthe“ (S. 642). Aber dem Wesentlichen nach ist dennoch, obgleich nach verschiedenen Seiten hin sammelnd, unser Melodienbuch immer ein örtliches, ein Thüringisches geblieben, denn neben demjenigen was nun seit mehr als hundert Jahren Gemeingeistthum der evangelischen Kirche geworden war, und was die Grundlage einer jeden solchen Sammlung bilden mußte, hat es sich doch vorzugsweise an das Vaterländische in engerem Sinne gehalten, und das Entferntere, vielleicht unbewußt, ihm nachgestellt.

Bei Schleusingen in der fürstlichen Grafschaft Henneberg, unfern den Thüringer Landen, verweilten wir bereits früher auf Veranlassung der Gebrüder Frank. Wir haben nur über ein von daher stammendes geistliches Melodienbuch zu berichten, obgleich es an dort erschienenen Sammlungen von Liedern zu kirchlichem Gebrauche nicht fehlt. Dieses Buch erschien noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, um 1625; ja, ein nicht selten auf Titelblättern vorkommender Druckfehler könnte einen Augenblick glauben machen daß es um hundert Jahre älter sei. Es heißt nämlich am Schlusse des feinen: „Schleusingen, Gedruckt bei Hieronymo Steinmann, In Verlegung Wolf Endtmers, MDXXV.“ Allein schon der Beginn seiner Aufschrift, geschweige denn die nähere Prüfung seines Inhaltes entfernt jene Voraussetzung auf das Vollständigste. Jene lautet nämlich: 834 Geistliche Psalmen Hymnen Lieder und Gebet, welche in den Christlichen Evangelischen Kirchen und Versammlungen so der Augsbургischen Confession zugethan, vor und nach Anhörung des heiligen göttlichen Wortes, wie auch bei der Austheilung des heiligen Abendmahles und sonst daheimen von Jedermann mögen gesungen werden, durch den Ehrwürdigen Hoherleuchten Herrn D. Martin Luther, auch andere Gottselige Lehrer und Liebhaber Göttlichen Wortes gemacht. Alles aufs fleißigst jehund von newem übersehen, corrigirt, vermehrt, vnd der ganze Psalter gesangsweis nach desselben Ordnung gesetzt, die anderen Geistlichen Lieder und Gesänge nach der Jahrzeit, vnter die sechs Stück des Catechismi, vnd unter die fürnembsten Hauptartikel außgetheilet 1c. Sampt nützlichen und nothwendigen fünf Registern 1c.“ Schon die der mitgetheilten Aufschrift voranstehende Zahl überhebt uns jeder Ausföhrung, daß das Gesangbuch nicht um 1525 erschienen seyn könne, eine Überzeugung, die der Erfolg derselben bei jedem Fortschritte nur bekräftigt; sie belehrt uns aber auch darüber, daß eben nur um hundert Jahre bei Angabe des Jahres gefehlt sei, und nicht etwa eine Sammlung aus den späteren Jahren der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts uns vorliege. Für die beträchtliche Anzahl von Liedern, die uns hier geboten wird, sind aber nur zehn Melodien mitgegeben, nicht neuere, sondern ältere, als weniger bekannt vorausgesetzte, die aber sämmtlich in früheren Melodienbüchern anzutreffen sind, so daß, eben als solches, das vorliegende nicht in Betrachtung kommen kann. Dagegen enthält es in zehn Fällen Verweisungen auf Melodien weltlicher Lieder, und wir föhren diese hier an, um die Überzeugung zu geben, nicht nur, daß beide damals noch allgemein im Volke fortlebten, sondern daß man auch an der Verwendung des Weltlichen für geistliche Zwecke fortwährend keinen Anstoß nahm, und sie öffentlich eingestand, sobald man in der Vergangenheit ein Beispiel dafür anzuföhren wußte. Jene in Bezug genommenen Melodien sind folgende: „Ich weiß mir ein Blümlein 1c. — Kommt her ihr lieben Schwesterlein — Ich ging einmahl spaziren — Wer hier das Elend bauen will — Ich armes Mägdelein klag' mich sehr — Kost auf und höret zu — Venus, du und dein Kind — Es geht ein frischer Sommer daher — Es ist auf Erd' kein schwerer Leid —

Inspruch ich muß dich lassen 1c.“; alle aus dem sechzehnten Jahrhunderte stammend, und durch früheren ähnlichen Gebrauch schon in den Kreis geistlicher Weisen hineingezogen, daher eine bloße Bezugnahme genügen konnte, ohne wirkliche Beigabe, die wir indeß nicht vermiffen, weil jene Melodien ohne Ausnahme in weltlichen Liederbüchern älterer Zeit uns erhalten find.“)

Wir stehen mit unserem Berichte über die geistlichen Melodienbücher des 17ten Jahrhunderts jezt an der Grenze des nördlichen Deutschlands, und es liegt nahe, nunmehr zu dem evangelischen Süden unseres Vaterlandes überzugehen, der ein reiches Feld darbietet für unsere Betrachtung, die ohnedies hier dem Vorigen am leichtesten sich anschließt. Indeß ziehen wir vor, erst einzuschalten, was von dem Nordwesten Deutschlands noch ergänzend zu sagen ist, um unseren Bericht späterhin nicht durch Abspringen unterbrechen zu dürfen.

Niedersächsisch, dem kirchlichen Gebrauche unmittelbar bestimmte Melodienbücher habe ich im siebzehnten Jahrhunderte nur an zwei Orten auffinden können, in Bremen und Lüneburg, wenn es auch in diesem Theile Deutschlands an geistlichen Liederbüchern keinesweges fehlt, die uns jedoch hier nicht vorzugsweise beschäftigen. Peter Sohrs „musikalischer Vorgeschnack der jauchzenden Seelen“ wenn auch in Hamburg verlegt, dem dortigen Rathe gewidmet, und in Rageburg gedruckt, können wir, aus bereits entwickelten Gründen, nicht zu den Melodienbüchern Niedersachsens rechnen. Zu Bremen erschienen „gedruckt durch Johann Wessels S. Erben, in Verlegung Jost Kölers Buchhändler“ im Jahre 1640: „Die Psalmen Davids in teutsche reymen verständlich vnn deutlich gebracht. Mit vorgehendem eines jeden Psalms Inhalt und lieblicher Melodey durch Ambrosium Lobwasser, D. Sampt vielen andern außerlesenen Psalmen und geistlichen Liedern.“ Wir erhalten hier zunächst den Lobwasserschen Psalter nebst den Zehn Geboten und dem Lobgesange Simeons, mit den bekannten Melodien des französischen Psalmbuches, ohne Bassbegleitung: am Schlusse ist noch eine andere Bearbeitung des 42sten Psalmes beigefügt. Jedes dieser Psalmlieder hat seine Melodie neben sich, mit Ausnahme der späteren, die mit früher vorgekommenen einerlei Singart sind, wo denn nur bloße Zurückweisungen stattfinden. Die auf dem Gesamttitel des Buches verheißenen „viele andre außerlesene Psalmen und geistliche Lieder“ sind in ein angehängtes Büchlein unter besonderem Titel zusammengefaßt, welcher dahin lautet: „Vollständiges Gesangbuch D. Martin Luther und anderer Geistlicher Männer, jezo auß new wieder gedruckt, und mit vielen herrlichen Liedern vermehrt“; die Angabe des Druckortes und Jahres folgt dann wie vorher. Auch hier deutet die Aufschrift auf eine vorhergegangene und im Fortschritte vermehrte Reihe solcher Bücher, von denen wir bei mangelnder Anschauung freilich nicht sagen können, ob sie Melodien enthielten, und auch in dieser Beziehung vermehrt worden sind. Das vorliegende giebt 187 Lieder, in der Zusammenstellung als Festlieder,

---

\*) Beiläufig sei hier ein Eingebuch angeführt, das in Schleusingen erschien, als Melodienbuch von keiner Bedeutung, aber doch merkwürdig, wegen der eng umschränkten Aufgabe, die es sich gestellt hat. Sein Titel lautet: „Historisches Gesangbuch, in dessen erst- und anderem Theile keine, als nur solche Geistliche Lieder zu finden, welche von Leben, Lehr, Glauben, Wandel, Marter und Lob der heiligen Märterer, Manns- und Weibes-Personen, dann der Tyrannen Straff, theils durch fromme Christen hievor, theils aber, und zwar die meisten, von neuen, seinen Kindern zum Dienst und Besten gemacht, und im dritten Theil andere historische Geschichten zusammen gebracht worden von Johann Höfel, Uffenh. Fr. Doct. verschiedlicher Theile der Reichsfreyen Ritterschaft, und der Stadt Schweinfurth 82jährigem Consulanten. Schleusingen, Gedruckt bei Sebastian Göbel. Anno MDCLXXXI. Einen Theil des Inhalts bilden Lieder Nicolaus Herrmanns. Für kirchlichen Gebrauch scheint das Buch kaum bestimmt gewesen zu seyn.  
v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Katechismusgesänge, Lehr- und Trostlieder, Lieder für die Tageszeiten, vom Tod und Sterben u. denen sich dann noch besondere Trostlieder zu Gott und ein Zusatz verschiedenartiger Lieder anschließen. Zu allen diesen werden 34 Melodien gegeben, fast ausschließlich dem sechzehnten Jahrhunderte angehörig, bei denen hier sich nichts zu bemerken findet. Ungeachtet der Verbindung beider Bücher, des Psalters und der geistlichen Liederammlung, wird doch jener als ganz selbständig, und allen Bedürfnissen kirchlicher und häuslicher Andacht völlig genügend angesehen. Ein besonderes, ihm angehängtes Register zeigt, wie die Psalmen auf die Feste und Sonntage des Jahres, auf die christliche Haustafel einzutheilen, und zu gewissen Zeiten und bei mancherlei Ereignissen des Lebens zu gebrauchen seien, so daß die Ansicht der Calvinisten die vorwaltende bleibt, die von dem heiligen Geiste selbst eingegebenen Psalmen seien und blieben der einzig würdige Kirchengesang, selbst wenn man späteren geistlichen Liedern eine Stelle neben ihnen einräume. Eine um 43 Jahre spätere Ausgabe beider Bücher (1683)\*) erscheint als Melodien- und geistliches Liederbuch um noch Vieles beschränkter als die eben besprochene. Der Lobwassersche Psalter steht voran wie früher, und jedem Psalme ist nun eine ausführliche Anzeige seines Inhalts vorangestellt, und eine weitläufige Erklärung begleitet ihn; dagegen sind, der Vorrede zufolge, „von den Melodien nur die, welche für die unbekanntesten gehalten worden, den Raum zu ersparen, gesetzt“, so daß bei dem Ganzen überhaupt nur 59 Singweisen als Mitgabe sich finden.\*\*) Das „Vollständige Gesangbuch“ ist um 40 Lieder gekürzt, es enthält jetzt nur deren 147, ohne Melodien. Die Psalmlieder machen den Anfang, ihnen folgen die Schriftgesänge, diesen die Katechismuslieder; dann schließen die Festgesänge sich an, — die Lieder für die Zeiten des Kirchenjahres —, die Lehr- und Trostlieder, die Gebetlieder, die Lieder für die Tageszeiten, von Tod und Sterben, vom Begräbniß, dem jüngsten Tage, und als Anhang die Lieder: „Wie schön leuchtet der Morgenstern u. Wachet auf ruft uns die Stimme u. ein Lied: zur Zeit groß Donnerwetters nach dem 23ten Psalm Lobwassers zu singen: Himmel und Erd’ regiert mein Gott und Herr“, und zum Schlusse „Das gülden A. B. C. vor jedermann, der gern in Ehren wollt bestehn: Mein auf Gott hoff. und vertrau“ u. So ist denn nun, auch dem Umfange und der Ausstattung nach, der Psalter als der Haupttheil des Ganzen hervorgehoben, auf die Melodie aber nur so viel Rücksicht genommen, als die Nothdurft unbedingt erforderte. Als Beispiele deutscher, reformirter Liederbücher zu kirchlichem Gebrauche waren beide Bremische nicht zu übergehen, so wenig bedeutend sie auch als Melodienbücher seyn mögen.

In Lüneburg erschien im Jahre 1648, „gedruckt und verlegt bei Johann und Heinrich Stern, Buchhändler daselbst“, und hindeutend, wie so manche andere, auf vorhergegangene, jetzt wesentlich bereicherte, eine geistliche Liederammlung, die den besprochenen gleich sich ein vollständiges Gesangbuch nannte, „jetzt aufs new wieder gedruckt, und mit vielen herrlichen Liedern vermehret; Sampt den 15 Bußpsalmen D. Cornelii Beckers, wie die jetziger Zeit im Churf. Sachsen, auch anderswo gesungen werden, nebenst Herrn Johann Habermanns andächtigen Gebet-Büchlein u.“ Es

\*) Bremen druckte Hermann Brauer des löblichen Gymnasii Buchdrucker daselbst, im Jahr 1683.

\*\*) Es sind die Melodien des 4ten, 10, 11, 17, 20, 21, 26, 29, 35, 37, 41, 44, 45, 48, 49, 52ten, des 54ten bis 61ten, 73, 75, 83, 87, 88, 92 — 94, 96, 97, 99, 102, 104, 107, 113, 114, 117, 120, 122 — 124, 126, 132, 133, 135, 137, 138, 141, 145, 147 — 149ten Psalms, und des Lobliedes Simeons.

begreift 382 Lieder ohne beigegebene Singweisen, wir dürfen daher annehmen, daß auch die ihm vorangegangenen, in Lüneburg erschienenen, dergleichen nicht hatten, und es wird daher dasjenige, zu dem wir uns jetzt wenden, das erste, daselbst hervorgegebene Melodienbuch des 17ten Jahrhunderts seyn. Es nennt sich abermahls ein vollständiges Gesangbuch, „in welchem nicht allein die gewöhnliche alte Kirchenlieder, sondern auch viel neue, nützliche Gesänge auf mancherlei Fälle zu finden“, und ist „gedruckt durch die Sternen, 1661.“ Dieses Buch enthält 421, und, wenn wir einen zuletzt angefügten Passionsgesang hinzurechnen, 422 Lieder, zu denen nur 52 Melodien gegeben werden; wenige des sechzehnten Jahrhunderts, mit Einschluß einiger aus dem französischen Psalter, die meisten von neueren Tonkünstlern, unter andern sieben von Schop zu Rißs himmlischen Liedern, zwei von Crüger zu den Liedern: „Alle Welt, was lebt und wehet“, und: „Nun danket alle Gott“, — wogegen Johann Franke's Lied: „Jesu meine Freude“ nicht Crügers Melodie mitbringt, sondern die sonst nicht vorkommende eines unbekannten Tonkünstlers\*); — eine von Heinrich Albert (für das Lied: „Ich steh in Angst und Pein“), u. s. w. Es ist dieses Gesangbuch eines der frühesten, durch das eine beträchtliche Anzahl Rißscher Lieder in die Kirche eingeführt wurde; sieben aus den himmlischen Liedern mit ihren ursprünglichen Weisen, elf aus dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder, vier aus den Festandachten, drei aus der Sabbathischen Seelenlust u., diese legten alle ohne ihre eigenen Melodien, nur mit Bezugnahme auf ältere, gebräuchliche; 25 im Ganzen. Eine spätere Ausgabe unserer Lieder- und Melodien Sammlung erschien zu Lüneburg im Jahre 1696 durch Johann Stern gedruckt; wahrscheinlich ist sie die letzte derselben im 17ten Jahrhunderte. Ihr Titel lautet nunmehr: „Das vollständige große Cellische Gesangbuch, in welchem nicht allein die gewöhnliche alte Christliche Kirchenlieder, und zwar nach ihrer ersten und wahren Composition, sondern auch viele nütz- und erbauliche Gesänge, in öffentlicher Gemeine und sonst in allerlei Fällen zu gebrauchen befindlich. Zeho, nach schon längst gewesenem Abgange der ersten Exemplarien auf vielfältiges Begehren und Verlangen von Neuem wieder aufgelegt, an vielen Orten verbessert, geändert und vermehret, wie aus der Vorrede in mehrern zu ersehen“ u. Diese theilt denn auch darüber das Nöthigste mit. Man habe (sagt sie) verdächtig scheinende Ausdrücke mit schriftmäßigeren vertauscht, Lieder die mit dergleichen Redensarten angefüllt gewesen, durch andere ersetzt; wo über einen Gegenstand mehr Lieder vorhanden gewesen seien als nöthig geschienen, habe man nur zwei oder drei der besten stehen lassen, und „andere feine und recht geistreiche Lieder“ wieder eingerückt; endlich aber, soviel es thunlich gewesen, eine Gleichheit mit dem Hannöverschen Gesangbuche bezweckt. Die Vermehrung um das Augsburgerische, Nicanische, Athanasianische, Ambrosianische und Augustinische Glaubensbekenntniß, die Geschichte der Auferstehung des Herrn, und der Zerstörung von Jerusalem, so wie um ein vollständiges Gebetbuch ist nicht minder ein Vorzug dieser neuen Ausgabe. Der Melodien geschieht in dem Vorworte nicht weiter Erwähnung. Vergleichen wir nun beide Ausgaben näher, so gewinnen wir folgendes Ergebniß. Das große Cellische Gesangbuch von 1696 enthält 428 Lieder, und zu ihnen 72 Melodien; es ist also an jenen um 6, an diesen um 20 reicher als das Lüneburger von 1661. Von den Liedern dieses letzten sind neun mit ihren Weisen um 1696 ausgeschieden, unter ihnen die Rißschen: „Ich will den Herren



ewig loben" (der Lobgesang des Priesters Zacharias); „O Traurigkeit, o Herzeleid"; „O Gottesstadt, o güldnes Licht; in zwei anderen Fällen sind die Lieder beibehalten, aber ihre Melodien entfernt, und durch Verweisung auf gebräuchliche ersetzt. Statt der hienach fehlenden 9 Lieder sind 15 neue hinzugekommen, an die Stelle der elf entfernten Melodien deren 31, zum Theil mit den neu aufgenommenen Liedern, zum Theil zu früher schon vorhandenen, aber ohne eigene Singweisen gebliebenen. Das Verhältniß beider Ausgaben in Rücksicht der Melodien kommt demnach folgendermaßen zu stehen: In dreißig Singweisen stimmen beide überein, sofern man von den Veränderungen des rhythmischen Fortschritts absieht, deren allerdings mehr in der späteren Ausgabe vorkommen, und nur die Gleichheit der Tonfolge in beiden beachtet. Elf Melodien der früheren sind theils mit ihren Liedern (9), theils ohne sie (2) in der späteren ausgeschieden; elf Lieder jener ersten, die bereits eigene Singweisen hatten, haben in dieser letzten andere erhalten, und ein und dreißig sind in ihr ganz neu hinzugekommen. So ergibt sich das Verhältniß von 52 Melodien und 72 um 1661 und 1696, wie wir es vorher angaben, als durch Ausschneiden, Wechsel, Hinzuthun gebildet. Was den Wechsel betrifft, so hat er zum Theil die ursprünglichen Melodien der Lieder hergestellt — wie z. B. Grügers Weise zu J. Franke's: „Jesu meine Freude" — zum Theil sie wieder entfernt, — wie bei Alberts und Simon Dachs: „Ich steh' in Angst und Pein" — oder herkömmlich entlehnte Melodien mit neuen, eigenen vertauscht — wie die gewöhnlich auf Dpiz's Lied: „Herr nicht schide deine Rache" angewendete Weise des 77sten Psalms mit einer für jenes ausdrücklich gesungenen. Durch das Hinzuthun endlich sind meist neue Melodien eingeführt, nicht die ursprünglichen der erst jetzt aufgenommenen, oder doch bis dahin auf bekannte Weisen bezogenen Lieder. Namentlich ist dieses der Fall gewesen mit 4 Liedern aus Rißs sonderbarem Buche himmlischer Lieder\*), zweien aus seinen Festandachten\*\*), und eben so vielen aus seiner Sabbathischen Seelenlust\*\*\*); die Melodien Hammerschmidts, Stade's, Selle's sind dabei ohne Berücksichtigung geblieben, und statt ihrer neue unbekannter Tonkünstler gegeben. Nur 4 Lieder Rißs erscheinen demnach in dieser neuen Ausgabe noch mit Schops Singweisen, als ihren ursprünglichen, 8 andere aber mit Beseitigung der von bekannten und geehrten Meistern eigends dazu gesungenen. Alle Melodien werden hier, wie in der früheren Ausgabe, mit einer nothdürftig bezifferten Grundstimme gegeben, sie bilden indeß, wie wir gesehen, nur einen nicht bedeutenden Bestandtheil beider Bücher, die also mit Bezug auf sie allein in sofern einen Werth haben, als sie uns über die früheste Aufnahme, sei es ursprünglicher, sei es neuer und ungewöhnlicher Singweisen, unterrichten; denn eine Ausbeute an vorzüglichen, bis dahin nicht vorgekommenen, gewähren sie keineswegs.

Zu den norddeutschen kirchlichen Melodienbüchern werden wir auch das folgende zu rechnen

\*) Lasset uns, ihr Christen singen 2c.  
 Mein Gott, nun bin ich abermahls 2c.  
 O Gott, ich danke dir allezeit 2c.  
 O welch ein Übel ist der Krieg 2c.

\*\*) Ein Kind ist uns geboren 2c.  
 Frohlocket ihr mit Händen 2c.

\*\*) O Gottes Geist, mein Trost und Rath 2c.  
 Wie groß ist dieser Freudentag 2c.

haben, daß, obgleich in Süddeutschland erschienen, doch zunächst für die Mecklenburgischen Lande bestimmt gewesen seyn wird. Es erschien zum erstenmale um 1659, im Druck und Verlag Balthasar Christoph Wusts zu Frankfurt am Mayn, unter dem Titel: „Geistliche Seelen=Musik, bestehend in Zehn Betrachtungen und vierhundert außerlesenen Geist- und Krafftreichen, sowohl alten als neuen Gesängen, mit allerhand schönen, unter andern funfzig ganz neuen Melodien gezieret. Auf Begehren vieler Andachtliebenden Seelen zum Druck befördert von Henrico Müllern, Prediger der Gemeine zu St. Marien in Rostock.“ Im Jahre 1668 und in demselben Verlage erschien von diesem Buche „die andere Edition, vom autore selbst revidirt und verbessert.“ Endlich, um 1684, wurde diese Lieder Sammlung nach des Herausgebers Heimgange „abermahls zu Drucke befördert“, und sie hieß nun: „herausgegeben von H. Müllern, weyland der Heil. Schrift D. und Professor, der Theologischen Facultät Senior und Superintendenten zu Rostock. Vom Autore selbst revidirt, und mit vielen Liedern vermehrt. Frankfurt, Druck und Verlags Balthasar Christoph Wusts und Joachim Wildens.“ Es kündigt dieser Titel zwar eine Vermehrung an, ich habe sie indeß nicht finden können; das Buch enthält, wie die ihm vorangehende Ausgabe, in zwei Abtheilungen 10, und 388, zusammen 398 — nicht 400 — Lieder, wozu 88 Melodien gegeben werden. Heinrich Müller, der Herausgeber unseres Buches, war am 18. October 1631 zu Lübeck geboren und starb am 17. Nov. 1675, ein noch nicht 44jähriger, in der durch den Titel desselben angegebenen amtlichen Stellung in Rostock; ein uneigennütziger, demüthiger, frommer, vielgeplagter, weichmüthiger Mann, dessen Wahlsprüche: „je bitterer die Welt, um so süßer Jesus“, und: „als die Traurigen, aber allezeit fröhlich“, auf sein äußerlich freudloses, durch aufrichtige Frömmigkeit gehobenes und getröstetes Leben deuten. Seine Seelenmusik hat er durch die Widmung „Geben in Rostock, den 2. Dec. Anno 1659“ Johann Georgen, Herzoge zu Mecklenburg, zugeeignet. Diesem seinem Gönner sagt der Herausgeber: Die Gottesfurcht sei eine Krone der Fürsten, aber Fürsten hätten für Anderen Anlaß böse zu seyn, weil sie den gemeinen Strafen entzogen seien, und mehr Anreizung hätten, als Andere. Wäre nun den Fürsten nicht allezeit der oberste Richter für Augen, dem sie demmahleinst Rechenschaft geben müßten, so ließen sie mit vollem Muth und Willen in das sündliche Wesen hinein. Die Gottesfurcht sei ihnen, was der Damm einem fließenden Wasser, der Zaum einem unbändigen Pferde, sie halte sie zurück, daß sie nicht so frechlich sündigten. Die Gottesfurcht sei eine Krone der Fürsten, und mit dieser habe Gottes Güte seinen fürstlichen Gönner geziert, dessen ganzes Land seine Gottseeligkeit erhebe. Darum werde ihm dieses Buch als eine hoffentlich willkommene Gabe dargeboten u. s. w. In der alsdann folgenden Vorrede an den Christlichen Leser (ohne Jahr noch Monatstag) beklagt sich der Verfasser, daß der geistliche Gesang von dem großen Haufen verachtet werde. Viele erschienen erst mit dem Beginne der Predigt in der Kirche, und verließen sie wieder mit dem Schlusse derselben; viele sangen ohne Geist und Andacht, sie empfingen von den Worten keine Kraft, blieben kalten und durren Herzens, und weil sie keine Brunst und Süßigkeit am Gesange empfänden, verlorren sie allgemach die Lust daran. Andere sangen ohne Verstand, ohne zu wissen was, nur mit dem Munde, und mit ganz anderen Gedanken im Herzen; noch Andere sahen mehr auf Poeterey und Zierlichkeit der Worte, als auf Kraft und Geist, die darin steckten, da doch das poetisch=Verblümte nur die Ohren erlustige, was aber das Herz bewegen solle, kraft- und geistreich seyn müsse. Solchen Mißbräuchen zu wehren, und vieler frommen Seelen Andacht zu dienen, sei diese Sammlung bestimmt. Sie sei zahlreich,

damit sie in der Abwechslung desto lieblicher werde. Das Ganze sei in gewisse Rubriken gebracht, nach Anleitung des Nürnberger Gesangbuchs. In einer jeden seien die gebräuchlichen Lieder aus gemeinen Gesangbüchern vorangestellt, und sodann viele schöne, geistreiche Gesänge hinzugethan von Johann Heermann, Rist, Betulius, Wölfer, Johann Angelus, Simon Dach, Johann Crüger; endlich seien noch etliche hinzugekommen, „so vor diesem von Keinem in Druck gegeben, und aus eigener Andacht geflossen seyen.“ Die Gesänge werde man zumeist in bekannte Weisen gestellt finden; zur Abwechslung, welche Freunden der Tonkunst wünschenswerth seyn könne, seien viele mit anmuthigen, sehnlichen Melodien gezieret, unter welchen funfzig ganz neue, von **Nicolaus Haffe**, Organisten an der Hauptkirche zu Rostock, gesetzte sich befänden, „so mich (fährt Müller fort), zweifle auch nicht an der Erfahrung anderer gottseeliger Herzen, ganz süß und kräftiglich bewegen.“ Es folgen nun zehn Betrachtungen: von dem Ursprunge; der Materie; der Abtheilung; den zugehörigen Stücken; dem Nutzen der geistlichen Lieder; von den geistlichen Singstunden; dem geistlichen Singplatz; von der Vorbereitung des Herzens zum Singen; von dem himmlischen Sangmeister, und der Weise im inwendigen, und endlich der Weise nach dem auswendigen Menschen zu singen, alle voll herzlicher, liebevoller Ermahnungen, die göttliche Gabe des Gesanges fleißig und auf die rechte Weise zu gebrauchen, zugleich mit der Anleitung, wie es geschehen müsse, einer Unterweisung, die aus eigener Lebens- erfahrung an der Schrift geschöpft, und durch viele Beispiele erläutert ist. Das Buch selbst beginnt mit zehn Liedern des Verfassers selbst, unter dem besonderen Titel zusammengefaßt: „**Himmlische Liebesflammen**, angezündet von Henrico Müllern 1c., oder: **Zehn Geistliche Liebes-Lieder**, in welchen der Autor seinem Freunde und Liebhaber Jesu sein brennendes Herz zeigt, mit schönen Melodien von Nicolao Haffen gezieret“, darunter steht der 16te Vers aus dem 2ten Capitel des Hoheliedes: „**Mein Freund ist mein, und ich bin sein, der unter den Rosen weidet**“, weil fast alle diese Lieder aus jenem Gesange des alten Bundes geschöpft sind. Ihnen schließt sich nun der Kern der Sammlung an, unter besonderen Zahlen, und in zwölf Theile geordnet. Der erste enthält die Festgesänge (1—84), der zweite die Davidischen Lieder oder Psalmen (85—147), der dritte die Katechismuslieder (148—183), der vierte die Lehrlieder (184—227), der fünfte die Bettlieder (228—280), der sechste die Klag- und Trauerlieder (281—290), der siebente die Trost- und Freudenlieder (291 bis 320), der achte die Lob- und Danklieder (321—338), der neunte die Tisch- und Reiselieder (339 bis 346), der zehnte die Sterb- und Begräbnißlieder (347—362), der elfte die Gerichts-, Höllen- und Himmelslieder (363—371), der zwölfte endlich die täglichen Morgen- und Abendlieder (372—388). Zu dem ersten Theile werden 17, zu dem zweiten 9, zu dem 3ten 3, zu dem 4ten 17, zu dem 5ten 12, dem 6ten 2, dem 7ten 6, dem 8ten und 9ten je 2, dem 10ten 3 Singweisen gegeben, zu dem 11ten eine, dem 12ten deren 4; die Fest-, Lehr- und Bettlieder sind also am reichsten damit versehen. Von Rist erscheinen 15 Lieder, mit eigenen Melodien versehen, die von Gliedern seines Sängerkreises herrühren; von Johann Angelus zwei und zwanzig mit Singweisen, von denen zwei (die der Lieder: „**Jesus ist der schönste Nam**“ und: „**Du allerliebster Gott**“), die von Georg Josephi ursprünglich dazu gesungenen sind, acht andere Nicolaus Haffens Namenszeichen tragen (N. H.)“, die

\*) Es sind die Lieder:

Nr. 46 Kommt heraus, all' ihr Jungfrauen 1c.

2 68 Wo ist der Liebste hingegangen 1c.

übrigen 12 aber ohne alle Bezeichnung sind. Von Simon Dach erhalten wir fünf, von Heinrich Albert zwei Lieder, alle, bis auf eines des erstgenannten Dichters (Was, soll ein Christ sich freffen 1c. Nr. 296, dessen Weise Hassé's Namenszeichen beigelegt ist) mit Melodien aus den Arien des letzten versehen; von Paul Gerhard acht mit Singweisen, zwei mit denen J. Crügers, drei mit Hassé's\*), die übrigen drei ohne Bezeichnung; von Johann Franke drei, von denen zweien Crügers Melodien beigegeben sind, dem 3ten eine neue Hassé's (Nr. 332: Herr Gott dich loben wir, regier' 1c.). Rechnen wir aber auch zu den dreizehn Singweisen Hassé's, die mit diesen Liedern erscheinen, noch drei andere mit seinem Namenszeichen versehene\*\*), und jene ersten zehn zu Liedern des Herausgebers, so erhalten wir doch im Ganzen nur 26 von ihm herrührende Melodien, und nicht die in der Vorrede verheissenen fünfzig. Wir können deshalb nur muthmaassen, daß die mit keinem Namenszeichen versehenen Melodien zu Liedern Schefflers und Gerhards, — zusammen vierzehn, denn dem Liede Paul Gerhards: „Ich weiß mein Gott, daß all' mein Thun“ (Nr. 253), ist die ältere Melodie: „Berzage nicht o frommer Christ“ beigegeben — und zehn andere zu Liedern, bei denen kein Dichter genannt ist, und die wahrscheinlich dem Herausgeber angehören werden (Nr. 21. 124. 239. 243. 272. 276. 282. 283. 379. 387), ebenfalls Hassé zum Urheber haben, oder doch damals neu erfundene seyn werden; wenn wir es überhaupt mit den Zahlen hier genau nehmen dürfen, wo auch die der Lieder nicht völlig zutrifft. Von allen diesen Melodien Hassé's sind jedoch nur drei — nach dem Zeugnisse von Königs harmonischem Liederschatz — in kirchlichem Gebrauch geblieben; zwei zu Liedern des Herausgebers in seiner himmlischen Liebesflamme: „Ach was mach ich in den Städten“ (nach Hohelied 7, B. 11. 12: Komm mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen 1c.); „Ach daß mein Haupt im Wasser flösse“; und eine dritte zu Johann Angelus' Liede: „Kommt heraus, all' ihr Jungfrauen, euren König anzuschauen 1c.“ einer Andacht zu dem dornengekrönten Haupte des Erlösers. Der sehr unvollkommene, nur mit Mühe lesbare Notendruck des Buches erschwert sehr deren Prüfung, doch kommt die, wenn auch sparsame, Bezifferung dabei zu Hülfe; denn alle Singweisen des Buches werden mit einer solchen über der ihnen beigelegten Grundstimme gegeben. Hassé's Melodien sind nicht ohne Erfindung und Sangbarkeit, allein für den Gemeinegesang fast alle ungeeignet. Die Auswahl unter ihnen hat zwar solche vermieden, bei denen chromatische Fortschritte durch Halbtöne oder verminderte und übermäßige Tonverhältnisse vorkommen, allein dennoch hat Manches der Art ausgemerzt werden müssen, um die wenigen für kirchlichen Gebrauch erlesenen dazu tauglich

Nr. 69 Helfer meiner armen Seele 1c.

= 208 Ach sagt mir nicht von Gold und Schätzen 1c.

= 251 Ich lauf' dir nach mit stetem Ach 1c.

= 260 O Jesu, du verliebter Gott 1c.

= 319 Nun will ich mich scheiden von allen Dingen 1c.

= 359 Liebster Bräutigam, denkst du nicht 1c.

\*) Nr. 201 Was Gott gefällt, mein frommes Kind 1c.

= 301 Noch dennoch mußt du drumb nicht ganz 1c.

= 328 Auf den Rebel folgt die Sonn' 1c.

\*\*) Die der Lieder:

Nr. 20 O Jesu süß wer dein gedenkt 1c.

= 87 Sollen, Herr, die Eiserstruthen 1c.

= 214 Fahr' nur hin du schöne Welt 1c.



zu machen. Die meisten zeigen das Streben ihres Urhebers nach kräftigem Wortausdrucke im Sinne der neueren Richtung der Tonkunst; dadurch sind sie aber größtentheils nur für die erste Strophe wahr, für die folgenden unpassend geworden, bei denen nun falsche Betonungen, ja Zertrennungen einzelner Worte vorkommen; die doppelte Bedeutung der Melodie, als Blüthe der dichterischen Form in der Strophe, die durch sie zum Gesange erhoben wird, und als Spiegel und Abbild der Grundstimmung des Liebes, ist dabei völlig verkannt. Nur in sehr bedingtem Sinne werden wir daher Hasse zu den Sängern kirchlicher Singweisen rechnen dürfen. Seine Vorliebe zu gesteigertem, individuellem Ausdrucke, namentlich frommer Liebesverzückung, wozu die Lieder des Herausgebers, und die zahlreichen des Joh. Angelus, die sich hier aufgenommen finden, ihm reichlich Veranlassung gaben, haben ihn von dem Volksgemäßen entfernt, das dem kirchlichen Gemeingefange so wesentlich ist. Über seine Lebensverhältnisse besitzen wir nur sparsame Nachrichten. Daß er Organist an S. Marien zu Kostock gewesen, sagen uns schon Titel und Vorrede unseres Buches. Walter weiß nur Instrumentalsachen — meist in damals gangbaren Tanzformen — zu nennen, die er in den Jahren 1656 und 1658 herausgegeben habe, die uns hier nicht beschäftigen können.

Was wir über die kirchlichen Melodienbücher des nördlichen Deutschlands im siebzehnten Jahrhunderte zu sagen wissen, beschränkt sich auf das eben Berichtete. Wir nehmen nun unseren Weg zunächst nach den Brandenburgisch-Fränkischen Markgraffthümern, um von ihnen aus nach Nürnberg zu gelangen, wo wir bei einer vollständigen Reihe geistlicher Gesangbücher länger zu verweilen haben werden.

Daß für das Markgraffthum Bayreuth ein besonderes Melodienbuch in diesem Zeitraume vorhanden gewesen, habe ich nicht finden können. Es liegt mir nur ein Gesangbuch vor aus der letzten Hälfte desselben, dessen Aufschrift ich vollständig anführe, weil sie uns einigen Aufschluß giebt über den Kirchengesang jener Lande, im Zusammenhange mit der ihr folgenden Vorrede. Sie lautet: „Neu vollständiges Markgräflisch Brandenburgisches Gesang-Buch, darinnen Herrn D. Martin Luthers, und viel anderer Gottes-Gelehrter Leute, der Zeit in den Christlich Brandenburgischen Kirchen und sonst gebräuchliche, schöne und neue Lieder begriffen, benebenst einem nützlichen Bet- und Communicanten-Büchlein, auf sehnliches Verlangen vieler andächtigen Christen zusammengetragen, anderweit merklich vermehrt, und mit einer Vorrede Sr. Hochwürden, Herrn Caspar von Eilien auf Wägen Dorf, Hochfürstlich Brandenburgischen Geheimen Raths, Präsidenten des Consistorii und Ehe-Gerichts, auch im oberen Fürstenthum Burggraffthums Nürnberg General-Superintendenten. In Verlegung Georg Friedrich Zieglers, Buchhändlers zu Culmbach. Bayreuth, Gedruckt bei Johann Gebhard, 1680.“ Die Vorrede erwähnt dann des „Markgräflisch Brandenburgischen Gesangbuches, so der Hoch-Ehrwürdig und Hochgelehrte Herr Johann Stumpius, der H. Schrift Doctor und Superintendent zu Bayreuth, zusammengetragen ic.“, und das „der Wohl-Ehren veste, Hochachtbare und Wohlweise Herr Georg Friedrich Ziegler, Bürgermeister und Buchhändler zu Culmbach ic. Gott zu Ehren, und zu der Kirchen in diesem Fürstenthum, auch männiglich sonderbarem Nutz nunmehr etliche Mal durch den öffentlichen Druck herausgegeben.“ Daß dieß seit dem Westphälischen Frieden (1648) geschehen, wird durch eine Andeutung in dem Vorangehenden außer Zweifel gesetzt, wo von Erhaltung und Bestätigung des Friedens die Rede ist. Demnach erscheint unser Gesangbuch als neue Auflage eines, seit der Mitte des Jahrhunderts öfter gedruckten, das wahrscheinlich

vom Anfange kein Melodienbuch war. Es enthält 569 Lieder, eine nicht unbedeutende, im Verhältnisse gegen frühere und gleichzeitige aber doch nicht beträchtliche Anzahl.

Ganz ähnlich scheint es im Markgrasthum Anspach sich verhalten zu haben, mit dem Unterschiede, daß wir dort einem Melodienbuche mindestens begegnen: Martin Zeuners 82 geistlichen Psalmen zu fünf Stimmen (Nürnberg 1616), die wir früher schon ausführlich besprachen; doch werden sie für diesen Theil des Burggrasthums Nürnberg unterhalb dem Gebirge das einzige des 17ten Jahrhunderts geblieben seyn, denn von einem späteren habe ich keine Spur auffinden können. Im Jahre 1684 erschien zu Dnolzbach, „gedruckt und verlegt durch Jeremias Kreschmann, Hochfürstlichen Hofbuchdrucker“, eine Sammlung geistlicher Lieder, jedoch ohne Melodien. Sie ist überschrieben: „Davidische Seelen-Harf, oder: Das neue und in dieser Form und Weis nie hervorgekommene Brandenburg-Dnolzbachische Gesangbuch, darinnen nicht nur die von dem seel. Herrn D. Luthern, und vielen andern geistreichen, in dem Herrn Christo lang ruhenden Männern gemachte, und in denen Evangelischen Kirchen bisher gesungene, sondern auch sehr viel neue, von unterschiedlichen Gottergebenen und gelehrten Leuten gefertigte andächtige und schöne Lieder enthalten, benebenst einem vollständigen Gebeth- und Dankfagungs-Buch, welches auf alle Tage, auf alle Fest, auf alles Anliegen, auf die größte von GOTT erhaltene Gutthaten gerichtet, und „andächtiges Seelen-Gespräch mit Gott“ benahmet ist. Auf Ihro Hochfürstlichen Durchlaucht Gnädigen Befehl, und vieler frommen Herzen Verlangen also eingerichtet und hervorgegeben, auch mit etlichen Sinnbildern und einer ausführlichen Vorrede des Herrn General-Superintendens im Dnolzbachischen Fürstenthume versehen.“ Diese Vorrede, von Gottfried Händel — Dr. der h. Schrift, H. F. Brandenburgischem Kirchenrathe u., auch Hof- und Stiftsprediger — geschrieben in Dnolzbach den 20sten August 1684, belehrt uns, daß neben diesem großen Kirchengesangbuche ein kleines zuvor in Gebrauch gewesen sei, und auch ferner darin beibehalten werde solle; ein Buch, das bei seinem voraussetzlich geringeren Inhalte wohl eben so wenig ein Melodienbuch gewesen seyn wird, als das uns vorliegende. Von bedeutendem Umfange an Liedern ist dieses ebenfalls nicht, es enthält deren nur 497, 72 weniger als das Bayreuther Gesangbuch.

In Nürnberg erschienen bereits nach den ersten zehn Jahren des siebzehnten Jahrhunderts geistliche Liederbücher, welche, im Vergleiche mit den in den letzten Jahren des vorangegangenen dort gedruckten, eine sehr bedeutende Vermehrung der in kirchlichem Gebrauche befindlichen Lieder ergeben. Um 1614 finden wir dort schon „758 Geistliche Psalmen, Hymnen, Lieder und Gebete“ in ein Buch vereinigt, aber ohne beigegebene Melodien. Ein vier Jahre später — gedruckt und verlegt zu Nürnberg durch Johann Laue, Anno MDCXVIII — dort herausgekommenes Gesangbuch ist ebenfalls ohne Singweisen; es wird etwa 780 bis 790 Lieder enthalten haben, denn mit Gewißheit kann ich darüber nichts sagen, da es mir in einem unvollständigen Exemplare vorliegt. Ein drittes, unter gleichem Titel, als das zuerst genannte von 1614 — Nürnberg, durch Abraham Wagemann gedruckt und verlegt, MDCXXVI — ist wieder ansehnlich vermehrt, bis auf 836 Lieder, kann aber nur in sehr beschränktem Sinne ein Melodienbuch genannt werden, da es nur zehn ältere, weniger allgemein bekannte Melodien enthält für die Lieder: „O Herr, wer wird sein' Wohnung ha'n (S. 31); An allen Menschen gar verzagt (S. 51); Herr Gott ich trau' allein auf dich (S. 134); Herr, es sind Heiden in dein Erb' u. (S. 158); Fröhlich wollen wir Halleluja singen (S. 234); Ich ruf zu dir

in dieser Noth (S. 239); Erstanden ist Herr Jesus Christ (S. 390); Christus ist erstanden, hat überwunden (S. 391); O allmächtiger Gott, dich lobt der Christen Rott (S. 428); Ich glaub' in Gott Vater, den Allmächtigen ꝛ. (S. 429). Alle diese Bücher werden nur buchhändlerische Unternehmungen gewesen seyn, veranlaßt durch den großen Antheil an dem geistlichen Gesange, und die Begier, eine bedeutende Anzahl von Liedern zu besitzen, weshalb ein jeder Verleger sich bemühte, deren so viel als nur möglich herbeizuschaffen, um jeden Nebenbuhler durch eine höhere Zahl zu überbieten. Andere bemühten sich, durch eine zweckmäßige Auswahl mehr, als durch großen Umfang Gunst zu gewinnen; so enthielten die um 1633 zu Nürnberg im Verlage Wolfgang Endters gedruckten: „*Psalmen, Geistliche Lieder und Kirchengesänge*“ nur 180 Lieder, doch waren ihnen keine Melodien mitgegeben. Um die Mitte des Jahrhunderts begannen die Nürnberger Geistlichen sich der Herausgabe kirchlicher Gesangbücher vorzugsweise anzunehmen. So gab Johann Michael Dillherr, dem wir schon früher begegneten, ein solches Buch heraus, unter dem Titel: „*Der irdischen Menschen himmlische Engelsfreude*“; wahrscheinlich zuerst 1653, denn die Vorrede einer mir vorliegenden späteren Ausgabe von 1671 ist „*geschrieben zu Nürnberg am Tage Sebaldi, im Jahr unseres gebornen Immanuel 1653.*“ Es giebt eine Auswahl von 312 Liedern, welche ältere sowohl als neuere umfaßt, die eigenen des Herausgebers eingeschlossen, jedoch ohne ihre Melodien beizufügen; dagegen sind die Namen ihrer Dichter mit einer kurzen Nachricht über deren Lebensverhältnisse ihnen vorangestellt. Der Verleger dieses Gesangbuches, Christoph Endter, in Unternehmungen solcher Art unermüdet, wünschte eine Erweiterung und Vermehrung desselben, und scheint den in Nürnberg damals besonders hochgeachteten Herausgeber darum angesprochen zu haben. Obgleich nun Dillherr — wie aus der angegebenen späteren Ausgabe seiner Sammlung bei demselben Verleger hervorgeht — diese in dem früheren Sinne fortbestehen ließ, versagte er doch dem thätigen Buchhändler seine Mitwirkung nicht, und so erschien bei diesem um 1665 ein vermehrtes Gesangbuch unter doppeltem Titel; einem in Kupfer gestochenen, der die Sammlung als „*Nürnbergisches Gesangbuch*“ bezeichnete, „*bestehend in den alten gewöhnlichen Liedern ꝛ., wie auch in vielen neuen Liedern, nach bekannten Melodien verfaßt ꝛ.*“, und einem gedruckten, der „*Geistliche Psalmen, auserlesene Lieder, gewöhnliche Hymni ꝛ.*“ ankündigt, und mit dem Zusätze schließt: „*Anzo aber, auf vieler Christlicher Sing-Schüler Begehren, mit schönen und geistreichen neuen Liedern, so nach Kunstgründiger Richtigkeit der heut zu Tag üblichen Poeterey gesetzt sind, vermehrt*“. Hinter dem Titelblatte folgt eine Vorrede Dillherr's, worin derselbe, nach dem Lobe des geistlichen Gesanges, und der dringenden Ermahnung, die „*hochlöbliche Musik*“ zu ihrem rechten Zwecke, dem Lobe des unsterblichen Gottes, und der Besserung des sterblichen Menschen anzuwenden, bemerkt: es sei in diesem Sinne nicht allein vor wenigen Monaten in des um alle freie gute Künste und um die Fortpflanzung und Ausbreitung sehr vieler geistlichen Bücher wohlverdienten Herrn Wolfgang Endters des Älteren Druckerey und Verlag ein ausführliches Gesangbüchlein herausgegeben worden — wahrscheinlich eine Erweiterung des schon 1633 daselbst erschienenen — sondern es werde auch dieses, noch viel weitläufigere Gesangbuch, dergleichen (in Nürnberg) noch nie gedruckt worden, dem Gottliebenden Leser wohlmeinend mitgetheilt. Weil man aber in jenem Buche viel alte, in den Evangelischen Kirchen ungebräuchliche Lieder gefunden, habe man diese herausgebracht, und an deren Stelle viele neue, schöne, anmuthige und bewegliche Lieder hinzugehan. Auch hier werden keine Melodien mitgegeben, nur eine Übersicht ist den Liedern voran-

gestellt, worin sechzig Melodien zu vier- bis zehnzeiligen Strophen zehnfachen Baues nachahmhaft gemacht werden, um diese nach den bei den einzelnen Liedern gegebenen Hinweisungen denselben anpassen zu können. Der Lieder sind 712, ihre Anzahl reicht also noch nicht völlig an diejenige, welche das Gesangbuch von 1614 enthalten hatte, allein die sorgfältige Auswahl, und die Berücksichtigung des Bedürfnisses der Gegenwart mußte dafür entschädigen. Die Psalmlieder machen den Anfang; der Psalter des Dr. Cornelius Becker liegt ihnen zu Grunde, es werden aber auch Psalmlieder gegeben von Luther, Justus Jonas, Greiter, Gramann, Enophius, Kohlros, Erhard Hegenwald, Wolfgang Dachstein, Capito, Meußlin, Matthaeus, Michael Weiß, Ringwald, Steurlein, Harßdörfer, Selneccker und Anderen, so daß nicht nur ein vollständiger Liedpsalter gegeben wird, sondern manche Psalmen in doppelter bis vierfacher Bearbeitung erscheinen, wodurch im Ganzen die Psalmlieder bis auf 192 angewachsen sind, unter denen uns Lobwasser nur einmahl begegnet, mit dem 42sten Psalme: „Wie nach einer Wasserquelle.“ Den Psalmen folgen die Festgesänge, 153 an der Zahl, unter ihnen 37 Passionslieder; Fest- und Psalmlieder, im Ganzen 345, nehmen fast die Hälfte des Buches ein, und ihnen sind dann die Katechismusgesänge angeschlossen und die übrigen Lieder nach den herkömmlichen Abtheilungen. Auch hier finden sich die Namen der Dichter und ein kurzer Bericht über deren Lebensumstände den Liedern vorangestellt, und es erscheinen nunmehr schon Lieder von Altenburg, Arnschwanger, Johann Franke, Harßdörfer, Opitz, Rist, und Anderen, meist nur solche, die nach bekannten Melodien gesungen werden konnten. Je mehr aber diese neuen Lieder Eingang fanden neben den älteren, je eifriger man wünschte, deren eine immer größere Anzahl zu besitzen, um so dringender erschien nun auch das Bedürfnis, für jedes eine angemessene Melodie zu besitzen, zumahl man solche Lieder, die nach den bisher gangbaren nicht gesungen werden konnten, um deswillen nicht von diesem Kreise ausgeschlossen haben wollte. Dadurch bereitete sich denn das erste, umfängliche Melodienbuch Nürnbergs vor, zu welchem Johann Saubert, Dr. der heiligen Schrift, Professor primarius und Prediger in Altdorf, die Hand bot, und das im Jahre 1676, im Verlage Christoph Gerhards und Sebastian Göbels, zu Nürnberg erschien. Es führte den Titel: „Nürnbergisches Gesangbuch, darinnen 1160 außerlesene, sowohl alt- als neue Geist-, lehr- und trostreiche Lieder, auf allerlei Zeit-, Freud- und Leid-Fälle der ganzen Christenheit gerichtet, und mit Voransetzung der autorum Namen, auch theils vortreflich schönen Melodien, Noten, und Kupfern gezieret zu finden. Dem beygefüget ein Christliches Gebet-Büchlein, in welchem Morgen-, Abend-, Buß-, Beicht-, Communion-, Reis-, Wetter-, Kranken-, und Sterb-Gebet kürzlich enthalten. Alles zu Gottes Ehr', dann auch zu Beförderung frommer Christen Haus- und Kirchen-Andachten aus vieler geistreichen Lehrer und berühmter Leute Schriften mit besonderem Fleiß zusammengetragen. Mit einer Vorrede Herrn Johann Sauberts ic.“ Diese Vorrede, geschrieben zu „Altdorf den 16. Tag des Weinmonats 1676“, giebt uns nun über das Entstehen des Werkes, nach den gewöhnlichen Einleitungen, einige Nachricht. Unter denen, die durch Zusammenstellung und Herausgabe geistlicher Lieder sich ein besonderes Verdienst erworben, wird der Verleger des Buches, Sebastian Göbel, rühmend genannt. Er habe in Herausgabe mehrer Gesang- und Gebetbücher ein feines Werk gethan, und manches Gute gestiftet, was schon aus dem häufigen Abgange und geschwindem Verlaufe einigermaßen hervorgehe. Dadurch sei er aufgemuntert worden, ein neues, überaus reiches, außerlesenes Gesangbuch herauszugeben, und es mit reifem Bedacht, und eingeholtem, bestmöglichem Beirath zusammenzustellen. Er habe die alten, erbaulichen,

überall bekannten Kirchenlieder gesammelt, und weder Mühe, noch Kosten gespart, sie in anfänglicher, unverfälschter Gestalt herzustellen, und sie von allen eingeschlichenen Verunstaltungen zu säubern. Und um zu frischer, munterer Andacht eine angenehme Abwechslung zu erhalten, habe er auch außerlesene neue Lieder, zum Theil selbst aus handschriftlicher Mittheilung zusammengetragen, und sie „unter funfstündigen Titeln und Aufschriften in gewisse Classes abgetheilet.“ Weil aber sehr viele neue Lieder nicht in den gemeinen, längstbekannten Weisen gesungen werden könnten, habe er etlicher, an unterschiedenen Orten noch unbekannten „sogenannten Thon“ in musikalischen Noten sauber und deutlich dargestellt, auch hätten auf freundliches Ansinnen viele treffliche Musici „günstig beliebt, außerlesene, und gar schicklich klingende Melodien dazu zu machen, welche mit ihrer Ober- und Grundstimme gleichfalls beigelegt worden.“ Vieler geistreicher Nürnbergischer Lehrer seelen-erbauliche Lieder, die in anderen Gesangbüchern entweder gar nicht, oder in vielen zerstreut anzutreffen seien, habe man endlich diesem Buche reichlich einverleibt, und zu denen, die keine bekannten Singweisen gehabt, hätten Nürnbergische Musici die neuen Melodien zum künstlichsten componirt und erfunden.

So erhalten wir denn mit diesem Gesangbuche fast ausschließlich Melodien neuerer Meister; von älteren sind nur sehr wenige gegeben, und wohl nur solche, die, weil eine Zeitlang außer Gebrauch geblieben, in Vergessenheit gerathen waren: „Herr Gott, der du erforschest mich 1c., Vergebens ist all' Müß' und Kost 1c.“ 1c. Der Zahl nach sind ihrer im Ganzen nicht viele; 179 zu 1160 Liedern, zwischen dem sechsten und siebenten Theile derselben, was sich leicht durch das Übergewicht der bekannteren, nicht erst beigelegten Singweisen erklärt. Viele der hier gegebenen sind mit Namenszeichen ihrer Urheber versehen, die wir aus deren eigenen Werken und Sammlungen kennen; andere solche Zeichen, namentlich die der Nürnberger Meister, können wir von Arnswangers Liedern her uns leicht in das Gedächtniß zurückrufen, und sie enträthseln, denn dort begegneten wir der Mehrzahl der Tonkünstler, deren Namen sie andeuten. Zuweilen fehlt wohl eine solche Bezeichnung da, wo sie stehen sollte, doch ist sie durch Vergleichung ohne Mühe zu ergänzen. Von Paul Gerhard erscheinen elf Lieder mit eigenen Melodien, von denen zehn Johann Crüger angehören, und eine (des Liedes: „Ich will erhöhen immerfort“) von Ebeling herrührt: von Rist werden 20 Lieder mit Singweisen gegeben, deren sechs von Johann Schop (zu den himmlischen Liedern) gesungen sind, während die eines, eben daher stammenden Liedes (O großer Gott im Himmelsthron) nicht diesem, sondern einem unbekannten Meister angehört; zehn andere (aus den Passionsandachten) stammen von Martin Colerus, eine von Hammer Schmidt (des Liedes: Triumph, Triumph der Siegesheld 1c.“ aus den Katechismusandachten) und zwei von Johann Crüger, der außer diesen beiden und jenen zehn zu Gerhards Liedern, noch mit Singweisen zu 4 Liedern Johann Franke's, einem von Böhme, und einem eines Unbekannten auftritt, zusammen mit achtzehn. Von Johann Angelus erscheinen sieben Lieder mit den ursprünglich dazu gesungenen Weisen des Georg Joseph; zwei von Johann Franke und eines von Harßdorfer (Laßt die Lasterlist gewinnen) mit Christoph Peters Melodien; fünf von Homburg mit Werner Fabricius', eben so viel von Johann Flittner mit dessen eigenen Weisen aus seinem Weckerlein; fünf aus dem Christfürstlichen Davids Harfenspiel; die meisten von Nürnberger Meistern zu Liedern vaterländischer Dichter, Unglent, Harßdorfer, Wülffer, Schwämlin, Sigismund von Birken, Saubert (dem Vorredner des Buches); doch haben jene Tonkünstler auch die Lieder Anderer mit ihren Melodien geschmückt, wie Schirmers, Keimanns, Schottels, Dedekinds, Gueingens u. s. w. David Scheblich giebt zwei,

Heinrich Schwemmer und Johann Eßner geben jeder acht Melodien, Paul Heinlein sechs, Georg Caspar Becker zwei, Adam Krieger, Gregor. Richter, Siegmund Theophilus Stade, und Conrad Feuerlein — den wir als Urheber einer zweiten Ausgabe unseres Gesangbuches werden kennen lernen — ein jeder eine, ein zehnter, dessen Namenszeichen M. H. ich nicht zu deuten weiß, drei; es werden uns also im Ganzen 33 Singweisen von zehn Nürnberger Meistern geboten. Von sechs anderen können wir einen gleichen Ursprung nur vermuthen, da ihre Lieder Nürnberger Dichtern angehören: eines Sigismund von Birken, zwei Christian Betulius, je eines Daniel Wülffer, Saubert, und Bornmeister. Wir erhalten, diesem zufolge, zwei und neunzig Melodien, deren Urheber wir zu nennen im Stande sind, und neun, deren Abstammung wir mit Wahrscheinlichkeit bestimmen können. Abgesehen nun auch von den Melodien des Rißfischen Sängerkreises, des Davids Harfenspieles, Erligers, Flittners, Werners Fabricius', Georg Josephs, Christoph Peters, von deren Verbreitung wir zuvor schon berichtet haben, finden wir doch eine nicht unbedeutende Anzahl der hier, meist zuerst, erscheinenden Singweisen auch später noch in kirchlichem Gebrauch, namentlich in Königs harmonischem Liederfchaze aufbewahrt. Es begegnet uns dort eine von David Schedlich\*), fünf von Heinrich Schwemmer\*\*), drei von Johann Eßner\*\*\*), eben so viel von Paul Heinlein†), je eine von Georg Caspar Becker, Adam Krieger, Conrad Feuerlein, S. L. Stade, und zwei von M. H. ††), eine von einem ungenannten Meister, zu einem Liede Sigismunds von Birken†††), und endlich sechzehn, die unsere Sammlung ohne Namenszeichen giebt†); im Ganzen also 35, so daß für den neueren geistlichen

\*) Gehet in die Christenschul' 2c. Weisp. Nr. 201.

\*\*) Sei willkommen Jesulein 2c.

Ermuntre dich zu deinem Heil 2c.

Lobt den Herren mit ewigem Ruhm 2c. Weisp. Nr. 202.

Liebster Herr Jesu, wo bleibst du 2c.

Komm mein Jesu, komm zu mir 2c.

\*\*\*) Mein Herz ist dir, mein Gott 2c.

Glaub' es nicht, es sind Gedanken 2c. Weisp. Nr. 203.

Mach auf, mach auf die Pforten 2c. Weisp. Nr. 204.

†) Jesu, Jesu, du mein Hirt 2c.

(die dritte von drei Mel., die König giebt).

O traurensvolle Nacht 2c.

Ermuntert euch ihr müden Seelen 2c. Weisp. Nr. 205.

††) Schaue Jesu, schau' vom Himmel 2c. G. G. B. Weisp. Nr. 206.

Ich seh' nicht mehr die Sonne steh'n 2c. A. R.

Es will mir öfter heftig grauen 2c. G. F.

Hör' liebe Seel', dir ruft der Herr 2c. G. L. St. f. Weisp. Nr. 170.

Aus der Tiefe rufe ich 2c.

Meinen Jesum ich erwähle 2c. } M. H.

†††) Jesu, heil den alten Schaden 2c. G. v. B.

(die 2te von 3 Melodien bei König).

\*†) Macht hoch die Thür' 2c.

Dies ist der Tag der Fröhlichkeit 2c.

O meine Seel', du sollst den Herren preisen 2c.

Lobet Gott unsern Herren 2c.

Jesu, mein Jesu, mein einziges Leben 2c.

Lebt jemand so wie ich 2c.

Lebt jemand so wie ich, so lebt er seliglich 2c.

Liedergesang das Nürnberger Gesangbuch — nach seinem Vorräthner auch wohl das Sauterische genannt, — nicht ohne Bedeutung ist. Betrachten wir freilich diese Melodien in ihrer ursprünglichen Gestalt, so werden wir nur wenige unter ihnen finden, die das Gepräge wahrhafter kirchlicher Weise trügen. Das Zierliche, Künstliche, damals modisch-Gefällige, die Hand des geschulten Tonmeisters herrscht in ihnen vor, nicht jene Wahrheit, Ursprünglichkeit der Empfindung, die auch bei dem Unkundigen sofort Anklang findet, und ihm das Verständniß öffnet. Oft, es ist wahr, haben die Dichter durch den Wechsel trochäischer, daktylischer, anapästischer Zeilen den Sängern zu ähnlichen Gegensätzen, zu Anwendung hüpfender, triplirter Takte neben dem geraden, Veranlassung gegeben, wie Schirmer dem G. C. Becker in seinem Liede: „Schau Jesu, schau' vom Himmel“; doch ist die Gelegenheit zu Gegeneinanderstellungen dieser Art auch wohl da genommen, wo sie nicht geboten war, wie von Paul Heinlein in seiner Weise zu Schirmers Pfingstliede: „Ermuntert euch, ihr müden Seelen,“ oder es sind triplirte Takte für Melodien zu Liedern einfach iambischer Zeilen gewählt, wie von Ebdhner zu Debedinds Lobliede: „Mein Herz ist dir, mein Gott, allzeit u.“ und zu Sauters Liede für einen Kranken, der das Abendmahl im Hause empfängt: „Wach' auf, mach' auf die Pforten, du mein gequältes Herz u.“; oder endlich, wo ein Lied dergleichen nicht zuließ, wie Sigismunds von Birken: „Glaub' es nicht, es sind Gedanken u.“, das die Überschrift führt: „Der beständige Jesus“, da ist Hier und Mannichfaltigkeit in einer Überfülle von Melismen gesucht, wie Ebdhner es gethan in seiner Melodie für dasselbe. Wenige dieser Nürnberger Sänger halten sich von solchen Auswüchsen frei, wie etwa David Scheblich in seiner Weise zu Unglent's Liede: „Geht in die Christenschul“, oder M. H. in der seinigen zu Schwämlens 130stem Psalme: „Aus der Tiefe rufe ich u.“; denn Auswüchse müssen wir nennen, was doch offenbar nur als äußerer Schmuck und Puz der Melodie angelegt ist, und nicht als eine Blüthe des Gesanges bei rascherem Pulschlage des Gefühles lebendig aus ihr hervormächst, wie so manche zarte, reichere Wendung, oder rhythmischer Wechsel in älteren Singweisen. Und dennoch hat die spätere Zeit noch einen Kern in allen diesen Melodien gefunden, die wir genannt haben, denn sie sind ohne Ausnahme in Königs Liederchatz aufgenommen, wo nun freilich nicht jene Auswüchse allein ihnen abgestreift sind, sondern selbst alle Mannichfaltigkeit des Fortschritts, der nun meist in geradem Takt mit Tönen gleicher Geltung sich dahin bewegt. König hat meist nur solche Melodien dieser Nürnberger Meister ganz dahinten gelassen, und sie mit neuen vertauscht, auf die er dieses sein Verfahren nicht anwenden konnte, ohne sie gänzlich zu zerstören, wie unter andern Ebdhners Weise zu Daniel Wülffers\*) schönem Liede:

Herr hör', ach höre mein Gebet u.  
Groß, o Herr, sind meine Schmerzen u.  
Süßer Christ u.  
Mein Seelenbräutigam u.  
Wohl mir, Jesus meine Freude u.  
Jesu, o du Lebensquell u.  
Welt gute Nacht u.  
Jesulein, du bist mein u.  
Allenthalben wo ich gehe u.

\*) Daniel Wülffer war am 3ten Juli 1617 zu Nürnberg geboren, und starb daselbst den 11ten Mai 1685, im noch nicht völlig zurückgelegten 68sten Jahre, als Antistes ordinarius der Lorenzer Kirche.

O Ewigkeit, o Ewigkeit,  
 Wie lang bist du, o Ewigkeit!  
 Doch eilt zu dir der Menschen Zeit,  
 gleichwie das kühne Roß zum Streit,  
 nach Hauf' der Bot', das Schiff zum Port,  
 der schnelle Pfeil vom Bogen fort!  
 Betracht', o Mensch, die Ewigkeit!\*)

Wohl hat hier der Sänger gefühlt, daß bei dem so ernstern, tiefsinnigen Inhalte des Liedes eine jeder Zierlichkeit mißziemend seyn würde, daß ein ganz anderer Ton, als sonst, von ihm anzustimmen sei zu ernstern Mahnungen, wie die der 13ten und 16ten Strophe:

O Ewigkeit, o Ewigkeit,  
 Wie lang bist du, o Ewigkeit!  
 Ein Augenblick ist alle Freud',  
 Dadurch man kommt in stetes Leid,  
 Ein Augenblick ist alles Leid,  
 Dadurch man kommt in stete Freud'!  
 Betracht', o Mensch, die Ewigkeit!

O Ewigkeit, o Ewigkeit,  
 Wie lang bist du, o Ewigkeit!  
 Ich Ewigkeit, ermahne dich,  
 O Mensch! gedenk' nur oft an mich,  
 Denn ich der Sünden Straf und Pein,  
 Der Gotteslieb ein Lohn soll seyn.  
 Betracht', o Mensch, die Ewigkeit!

Darum hat er sich hier von allem Schmucke frei gehalten, seine Melodie nur als lebhaft beronte Rede, und weniger als Gesang gefaßt, wodurch sie denn für eine Kirchengemeine unbrauchbar, und selbst einer Umgestaltung unfähig werden mußte; den Werth ganz dahingestellt, den sie für einen einzelnen, in der Einsamkeit an dem Liede sich erbauenden Sänger haben mag.

Es bleibt uns nun noch Einiges über die innere Einrichtung unserer Sammlung zu sagen. Neben demjenigen, dessen schon seine ausführliche Aufschrift gedenkt, und das wir darum nicht zu wiederholen brauchen, giebt es in einem besonderen Verzeichnisse die Namen der Dichter, deren Lieder in ihm zusammengestellt sind, wie ein Gleiches schon in dem Nürnberger Gesangbuche von 1665 sich findet. Es enthält 202 Namen, doch darunter auch einige bloße, unaufgelöste Namenszeichen. Der Inhalt selbst ist in sieben Theile, und einen Anhang zusammengestellt. Der erste Theil enthält „hohe und gemeine Fest-, Feyer-, Sonntags-, Zeit-, Monats-, Tag- und Wochen-Lieder“; der zweite „sonderbare und allgemeine Lob- und Dank-Psalmen, wie auch heilige Liebes-Freuden- und Jesus-Lieder“;

---

\*) S. Beispiel Nr. 207.



der dritte „Katechismus-Lieder, wie auch die vom Wort Gottes und der Christlichen Kirchen“; der vierte „Stand-, Ampt- und Berufs-, wie auch Lehr- und Tugend-Lieder, von Führung eines Christlichen Lebens und Gottseeligen Wandels“; der fünfte „Klag- und Trost-Lieder, in gemeiner Noth, schweren Landstrafen, Kreuz, Verfolgung und anderem Unglück“; der sechste handelt „von des menschlichen Lebens Eitelkeit, Krankheit, Sterben, Begräbniß, Auferstehung der Todten, und jüngstem Gericht“; der siebente endlich „von der Himmels Freud, Höllenleid, und Ewigkeit“. Es sind im Allgemeinen dieselben Abtheilungen, denen wir auch in anderen Gesangbüchern jener Zeit begegnen, allein es ist, wie schon diese Überschriften andeuten, unter jede derselben mancherlei Gleichartiges zusammengefaßt, und dann wieder in zahlreichen Unterabtheilungen, die wohl abermahlß gegliedert sind, aneinandergereiht. Wir dürfen hier nicht dabei verweilen, und können es nur an einer Abtheilung der Festgesänge, den Liedern von dem Leiden Christi, durch ein Beispiel erläutern. Diese Lieder, mit frommer Erwägung in des Erlösers versöhnendes Opfer sich vertiefend, folgen ihm zunächst auf jedem Schritte seines Leidensganges, und verweilen zuletzt bei seinen Wunden. Nun folgen Paul Gerhards sieben Andachten (nach dem h. Bernhard) an die Glieder des Gekreuzigten, an die sich dann ähnliche ältere und neuere Betrachtungen schließen. Der Herr erscheint sodann unter folgenden, meist biblischen Bezeichnungen und Bildern, nach denen die Lieder sich ordnen: als der getreue Knecht, der Fürst von Edom, das purpurrothe Blutwürmlein, der himmlische Pelican, die himmlische Gluckhenne. Trostlieder über Jesu heilbringendes Leiden, Danklieder für dasselbe machen den Beschluß. Die heiligen Liebes-Freuden- und Jesus-Lieder, die den zweiten Theil unseres Gesangbuches neben den Psalm-Liedern einnehmen, verdanken zumeist dem hohen Liede ihre Entstehung, oder beziehen sich doch auf diesen Gesang des alten Bundes; viele unter ihnen sind förmliche Liebesgespräche zwischen dem Herrn und der erlösten Seele, wie dort zwischen Salomo und Sulamith<sup>\*)</sup>. Der Melodien zu den Passionsliedern sind 33, derer zu den Jesus-Liedern 21, 54 im Ganzen, fast ein Drittheil aller, und wir dürfen behaupten, daß jene Richtungen frommen Gefühles hier durch die Konfunkt mit besonderer Liebe gepflegt erscheinen.

Dreizehn Jahre nach dem Erscheinen unserer Sammlung wurde eine neue Auflage derselben Bedürfniß. Saubert, der erste Herausgeber derselben, war heimgegangen, und an seiner Stelle unterzog sich Conrad Feuerlein, Vorsteher des Nürnberger geistlichen Ministerii und Prediger an der Hauptkirche zu St. Sebald, der abermahligen Einführung des Buches. Sebastian Göbel, dessen bisheriger Verleger, hatte sein Verlagsrecht an Johann Michael Spörlin verhandelt; in dem Verlage dieses letzteren erschien nunmehr die neue Ausgabe, um 1690, eingeführt durch Feuerleins Vorrede vom 24. September dieses Jahres, hinter der jedoch die frühere Sauberts wieder mit abgedruckt war. Der Titel des Buches stimmt dem der ersten Ausgabe überein, nur daß jetzt, da dasselbe um 70 Lieder vermehrt war, die Gesamtzahl derselben auf 1230 angegeben wurde, der alten und neuen Vorrede Erwähnung geschah, und Name des Verlegers wie Jahrzahl abwichen. Auch die innere Einrichtung ist dieselbe geblieben, nur daß die einzelnen Abtheilungen vermehrt erscheinen; die Zahl der Melodien ist in den 7 Haupttheilen die frühere, nur der Anhang ist um neun Melodien reicher geworden, so daß deren im Ganzen jetzt 188 geworden sind. Der erste Theil enthält jetzt 402 Lieder

<sup>\*)</sup> S. Beispiel Nr. 203.

(Nr. 1—402), unter ihnen 132 Passionsgefänge, der 2te 161 (403—563), der 3te 336 (564—900), der vierte 109 (901—1009), der fünfte 80 (1010—1089), der 6te 63 (1090—1152), der 7te 10 (1153—1162), der Anhang 68 (1163—1230). Unter den neuen Melodien ist nur eine, für sich, und ihres Liedes wegen bemerkenswerthe; beide sind eine Zierde des Kirchengefanges unserer Zeit, und im Vereine mindestens erscheinen sie, so viel ich finden konnte, hier zum erstenmale. Ich meine das Lied: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“, das uns hier unter der Nr. 1220 im Anhang begegnet, und seine allgemein verbreitete Singweise mitbringt. Bei ihnen haben wir hier zu verweilen.

Geraume Zeit schon vor dem Erscheinen unseres Liedes, bereits gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, finden wir ein älteres Lied gleichen Anfanges, und im Wesentlichen übereinstimmenden Baues und Inhaltes. Die Anfangszeile seines ersten Gefanges kehrt im Beginne aller folgenden wieder, wie dort, und gleich jenem schärft es nachdrücklich die Ergebung in den göttlichen Willen ein, und das Bekämpfen alles Widerstrebens und vergeblicher Ungebuld:

Was Gott thut, das ist wohlgethan,  
Kein einig' Mensch ihn tadeln kann,  
Ihn soll man allzeit ehren;  
Wir mach'n mit unsrer Ungebuld  
nur immer größer uns're Schuld,  
daß sich die Strafen mehren.

Gleichzeitig begegnet uns dieses Lied in dem 2ten Theile des Gothaischen Cantional's (Nr. 85) und in dem Erfurter Gesangbuche von 1648 (S. 335); es pflanzt sich dann durch viele Gesangbücher fort, durch das Stengersche (Erfurt, 1663. S. 518), Dlearius' geistliche Singkunst, 1671 (Nr. 1206), den zu Leipzig erschienenen „Vorrath alter und neuer geistlicher Gesänge“, 1673 (Nr. 1169), das zu Baireuth erschienene Markgräfllich Brandenburgische Gesangbuch, 1680 (S. 333), das Freiburger Gesangbuch, 1693 (S. 903) u. s. w. fast zwanzig Jahre nach dem Entstehen des mit einer gleichen Zeile beginnenden neueren Liedes, über dessen Ursprung wir sogleich berichten werden.

Dieses letzte traf ich zuerst, aber ohne seine bekannte Melodie, in dem 1684 zu Nürnberg für das Markgrathum Anspach erschienenen Gesangbuche, das den Titel: „Davidische Seelenharfe“ führt, und überhaupt keine Singweisen giebt (S. 237). Es kommt, ebenfalls ohne eine solche, auch in der zu Breslau erschienenen neunten Ausgabe der „Vollständigen Kirchen- und Hausmusik“ vor (S. 536); ob früher, ob später, als in dem Anspacher Gesangbuche, läßt sich nicht entscheiden, weil in jener geistlichen Liedersammlung nirgend eine Jahrzahl zu finden ist. Mit seiner bekannten Melodie erscheint es an der bemerkten Stelle des Anhanges in der neueren Ausgabe des Nürnberger Gesangbuches, 1690; dann finden wir es wieder in dem Anhang von hundert Arien zu dem Dresdner Gesangbuche, 1694 (Nr. 75, S. 100). An allen diesen Orten ist der Name des Dichters ihm nicht beigefügt; entweder fehlt alle Bezeichnung, oder es ist „Anonymus; Incerti etc.“ überschrieben. In der zuletzt erwähnten Liedersammlung hat es zwar eine Melodie neben sich, doch nicht seine gebräuchliche, ein Umstand, der nichts Auffallendes hat, wenn man erwägt, daß der Herausgeber jenes Buches an vorhandenen Singweisen gern umbildete, oder sie mit neuen vertauschte.

Das ältere Lied hat seine eigene, in dem Gothaischen Cantional und dem Stengerschen Gesangbuche übereinstimmend aufgezeichnete Melodie, eine von der des neuen völlig verschiedene, wie denn auch beide ganz abweichender Maaße sind. Das ältere ist sechszeilig, iambisch; seine Strophe theilt sich in zwei dreizeilige Absätze, in deren jedem eine siebenhyllige Zeile zwei vorangehenden achthylligen folgt. Das neuere ist siebenzeilig, im Aufgesange mit einer acht- und siebenhylligen Zeile wechselnd, im Abgesange eine achthyllige zwei siebenhylligen voranstellend; wenn man es nicht etwa durch Theilung der ersten Zeile des Abgesanges in zwei kürzere, vierhyllige, zu einem achtzeiligen umschaffen will. Die Strophe des älteren kommt der des bekannten alten Liedes: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ überein; für die des neueren finde ich keine völlig gleiche in älterer Zeit, doch läßt es sich der des weltlichen Liedes: „So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht“ und also auch dessen Melodie wohl anpassen, wenn man hinter der zweiten Zeile des Abgesanges derselben sogleich dessen letzte folgen läßt; oder der Strophe und Weise des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her“, wenn die vorletzte Zeile des Abgesanges aus einer sieben- in eine achthyllige verändert wird. Soviel jedoch ist gewiß; nach der Weise des älteren kann das neuere nicht gesungen werden, und eine völlig zu ihm stimmende ältere Melodie fand dieses letzte nicht vor.

Alles dieses waren wir veranlaßt als nothwendige Einleitung zu dem Folgenden voranzuschicken, wo wir uns mit dem Urheber des neueren Liedes und seiner Melodie beschäftigen wollen.

Wohl Mancher wird an sich erfahren haben, daß es eines der kräftigsten, trostreichsten Lieder unseres Kirchengesanges sei, und so soll es denn auch zunächst dem Wunsche seines Dichters den Ursprung verdanken, einen leidenden Freund zu trösten und aufzurichten. Samuel Rodigast, der als sein Urheber genannt wird, war im Jahre 1649, am 19ten October zu Gröben nahe Jena geboren, und empfing seine erste Bildung zu Weimar. Im Jahre 1668, ein Neunzehnjähriger, bezog er die Universität Jena, und erwarb hier die Magisterwürde; 1680 erhielt er das Correctorat, 1698 das Rectorat an dem dortigen Gymnasio; einen Ruf an die Professur der Logik und Metaphysik daselbst, so wie an das Rectorat zu Stralsund und Stade soll er ausgeschlagen, zuletzt aber nach Berlin sich begeben haben, wo er im März 1708, im noch nicht vollendeten 59sten Jahre, aus der Welt schied. In diesem seinem Todesjahre finden wir seines Liedes gedacht, als eines von ihm noch auf der Hochschule gedichteten; eines Liedes, das fast in der ganzen Evangelischen Kirche verbreitet, und allein schon geeignet sei, ein ewiges Gedächtniß seines Namens zu gründen\*). Wie es nun mit dem Entstehen dieses Liedes zugegangen sei, erzählt Schamelius\*\*), mit Berufung auf Avenarius\*\*\*), folgendergestalt: „Als Rodigast um 1675 zu Jena als damaliger Hülflehrer bei der philosophischen Facultät sich aufhielt, geschah es, daß sein Freund, der dortige Cantor Severus Gastorius — über dessen Leben und Wirken wir, die nun folgende Begebenheit ausgenommen, nicht weiter unterrichtet sind — schwer erkrankte. Rodigast, ihn in seinem Leiden zu erquickern, dichtete ihm dieses Lied, und der Kranke fühlte sich dadurch soweit gestärkt, daß er eine Melodie dazu erfinden konnte, und nun verordnete,

\*) S. Bregels Hymnopoecographia II. S. 395. 396, der mit Bezug auf unser Lied aus den Novis litter. germ. A. 1708. p. 347 sqq. eine Stelle anführt, wo dasselbe genannt wird: Hymnus suavisissimus et per universam fere Evangelicorum ecclesiam notissimus, quem in academia adhuc versatus composuit, & quo vel solo nominis aeternam memoriam meritus est.

\*\*) Eleder Commentarius, Leipzig 1737, Th. I., p. 520. 521.

\*\*\*) Avenarius, Lieder-Predigten, S. 447.

daß es bei seinem Leichenbegängnisse gesungen werden solle. Es fügte sich indeß durch Gottes Gnade, daß der Leidende nach langem Siechthume dennoch wieder genas. Um nun seinem Freunde einen Beweis zu geben, wie hoch er seine Liebe zu schätzen wisse, überreichte er dem Jenaischen Musikchore seinen Consag über dessen Lied, mit der Bitte, bei dem wöchentlichen Umsingen es jederzeit vor seiner Wohnung anzustimmen. So geschah es denn auch, und — fügt Avenarius hinzu — „da es mancher fromme Studiosus hörte, nahm er es zurück in sein Vaterland, und verursachte damit, daß es in dem ganzen Luthertume bekannt wurde“. Bezel, nicht ganz übereinstimmend mit dieser Erzählung, läßt Gastorius erst nach seiner Wiedergenesung das Lied „in die noch überall bekannte Melodie setzen.“

Die Entstehung und Verbreitung des Liedes selbst wird durch diese Erzählung genügend erklärt, und in dieser Beziehung setzen wir keinen Zweifel in die Richtigkeit derselben. Ein Anderes ist es mit dessen Melodie. Zunächst befremdet der Umstand, daß wir diese nicht etwa in einem Thüringischen oder Sächsischen Gesangbuche zuerst finden, sondern in einem Fränkischen, da es doch bei ihrer Sangbarkeit und Faßlichkeit, und vor Allem, bei ihrer innigen Übereinstimmung mit dem Tone des Liedes, viel eher voraussetzen wäre, daß sie, wenn dem Liede fast gleichzeitig, von dem Vaterlande des Dichters und seines Freundes her sich weiter verbreitet hätte. Dann aber erscheinen auch die Abweichungen der Erzählung mit Bezug auf die Zeit ihres Entstehens bedenklich. Nach der einen Art derselben hätte der schwer Darniederliegende sie noch während seiner Krankheit gesungen, nach der andern erst nach seiner Wiedergenesung. Indem Bezel die Thatsache so stellt, scheint er die Unwahrscheinlichkeit entfernen zu wollen, daß ein kraftlos an das Siechbette Gefesselter, durch langes Leiden fast Aufgeriebener, noch Etwas habe schöpferisch hervorbringen können. Endlich hat Niemand bisher den Consag gesehen, in welchem unser Lied zuerst verfaßt worden; keiner unserer Gewährsmänner redet davon, daß er ihn vor Augen gehabt habe, daß er — wie sich erwarten ließe — von dem Sezer seinem tröstenden Freunde als Gegengabe in einem besonderen Abdrucke überreicht worden sei, und daß ihm die jetzt allgemein verbreitete Melodie zu Grunde gelegen habe. Keiner dieser Berichtsteller nennt überdem eine Quelle; der jüngere beruft sich auf den älteren, der früheste scheint aus Gerüchten und mündlichen Erzählungen geschöpft zu haben, und wie leicht ergab sich nicht die mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in Umlauf gekommene Voraussetzung wegen der Melodie, weil der Getröstete, für den das Lied gedichtet wurde, Tonkünstler, und wie zu erwarten ist, auch Consager war!

Ich wage eine Vermuthung, diese Zweifel zu lösen, die ihren Anhalt zunächst freilich in diesen, sodann in dem ersten Erscheinen unserer Singweise in dem Nürnberger Gesangbuche — nachdem das Lied wohl am frühesten durch ein Gesangbuch des unteren Burggrasthums Nürnberg verbreitet worden, — endlich in dem ersten Urheber eines mit vieler Liebe gearbeiteten Consages über dieselbe findet. Die Einzelheiten dieser Vermuthung reihen sich an dasjenige, was ich der eben betrachteten Erzählung als Einleitung voranschickte. Sie machen keinen Anspruch darauf, für festgestellte Thatsachen zu gelten, sondern wollen nur als Folgerungen betrachtet seyn, die sich ohne Zwang aus demjenigen ergeben, was, als wirklich ausgemacht, ihnen zu Grunde liegt. Gastorius empfing Robigasts Lied auf seinem Siechbette. Unbezweifelt hatte das ältere, dessen wir gedachten, diese neue Dichtung veranlaßt, da es durch viele Gesangbücher verbreitet und allbekannt war. Der getröstete Kranke mußte also auch zunächst an dieses ältere, durch das seines Freundes um Vieles übertroffene Lied erinnert werden, und an dessen, in Thüringen zumahl wie wir sahen, gangbare Melodie. Daß sie auf

das neue nicht passe, konnte ihm bald nicht entgehen, dieses aber, nach Luthers Worten, „durch die Not lebendig zu machen“ mußte sein nächster Wunsch seyn. Allein er fand sich zu schwach, es durch eigene Erfindungsgabe zu leisten. Nun wissen wir aber, daß jene Zeit, in ihren geistlichen Liedern, wie in der Schrift heimisch, beides, oder Lied mit Lied, Melodie zu Melodie in zarte, fromme, oft geistreiche Beziehung brachte; ja, wie Einzelne auf minder rühmenswürdige Weise, durch bestimmte Stellen einer Singweise herausfordernd, Andere beschämend, ihren Sinn zu erkennen gaben, wie jener Rubert zu Stralsund. Dem erfahrenen Cantor konnte die Beziehung der Strophe des Liedes:

„So wünsch' ich nun ein' gute Nacht  
der Welt, und laß sie fahren“,

auf das neue Rodigast's nicht entgehen, noch mehr aber mußte dessen Inhalt, in Betrachtung seines gegenwärtigen Zustandes, ihn daran erinnern. Die Geduld, die Ergebung in den Willen des Herrn bei langen Leiden, selbst wenn sie nur durch den letzten Abschied enden könnten, wie seines Freundes Lied Beides gleich jenem älteren Philipp Nicolai's, wenn freilich um Vieles würdiger, einschärft, mußte dem Getrösteten auch jenes Lied des früheren Dichters, und damit das Verhältniß seiner Melodie zu dem des jüngeren, in das Gedächtniß rufen. In dieser Art mag er sein Trostlied sich gesungen, in diesem Sinne angeordnet haben, es sein Grablied seyn zu lassen. Die Ruhe, der Friede, die nun in sein Gemüth wieder einkehrten, ließen ihn durch Gottes Hülfe unerwartet genesen; die frühere Beziehung beider Lieder, wenn auch immer noch bedeutungsvoll, trat ihm doch nunmehr in den Hintergrund, der Dank, die Freude über die kaum gehofte Erlösung erfüllten sein ganzes Gemüth. Wie leicht konnte da der Genesene an die andere Beziehung der Strophe des Liedes erinnert werden, das ihn geheilt hatte, die nämlich zu dem Maasse des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her“, eine noch viel augenfälligere, die eine ungleich leichtere Anpassung der Melodie desselben auf das seinige darbot; und wie hätte da zumahl dessen 13tes Gesäß nicht Herz und Gemüth ihm erfüllen sollen:

Sei Lob und Ehr' mit hohem Preis  
um dieser Gutthat willen  
Gott Vater, Sohn, heiligem Geist,  
der woll' mit Gnad' erfüllen  
was er in uns ang'fangen hat,  
zu Ehren seiner Majestat,  
daß gheiligt werd' sein Name!

Eben diese, meine ich, brachte jene frische, alte, allgemein beliebte Weise ihm in das Gedächtniß, und er, der wohl noch Schwache und wenig Vermögende, ersann in leichter Arbeit, die seine Fertigkeit als Tonsetzer ohne Anstrengung in Anspruch nahm, einen Tonsatz über sie, überreichte ihn seinem Freunde, und ließ nach ihm dessen Trostlied, nun auch einen Dank- und Lobgesang, allwöchentlich vor seiner Hausthüre absingen. So verbreitete sich das Lied, und wohl zugleich mit dieser allbekannten Weise. Je mehr es in die Fremde drang, erlosch die persönliche Beziehung, die es hervorgerufen hatte, ja es verklang selbst der Name des Dichters, und nur der innere, bleibende Werth des Liedes, seine allgemeine kirchliche Bedeutsamkeit, machte sich geltend. Da mußte denn allerdings an die Stelle einer ihm doch nur angepassten Melodie eine ihm eigene, es ganz erschöpfende, als wünschenswerth erscheinen.

Wie es aber geschehen sei, daß ihm diese eben von Nürnberg aus geworden, und daß sie von dort aus sich weiter verbreitet habe, findet seine Erklärung darin, daß zur Zeit der Entstehung des Lieder wie der Melodie, ein ausgezeichnete Tonmeister, Nürnberger von Geburt, in Thüringen verweilte, und bis um die erste Bekanntmachung dieser letzten an verschiedenen Orten daselbst in amtlicher Stellung seinen Wohnsitz hatte, in Eisenach, Erfurt, Gotha; so daß ihn das Lied, bald nachdem es gedichtet worden, schnell erreichte, und er das Mittel wurde, innerhalb der Zeit der Herausgabe des Saubertschen Gesangbuches (1676) und des Feuerleinschen (1690) es seiner Vaterstadt anzueignen. Dieser Meister, von dem die erste, aber auch treffliche Durchführung unserer Singweise in Art eines Motetts herrührt, ist **Johann Bachelbel**. Wir begnügen uns hier mit dieser einfachen Angabe; in dem folgenden Abschnitte kommen wir auf diesen wackern Künstler wieder zurück, und behalten uns vor, alsdann die hier abgebrochne Betrachtung über seine besondere Beziehung zu unserem Liede und seiner Melodie wieder anzuknüpfen, deren weitere Ausführung hier nicht an ihrer Stelle seyn würde.

Bevor wir aber von Nürnberg scheiden, haben wir noch eines Gesangbuches zu gedenken, das freilich weder ein Melodienbuch, noch überhaupt kirchlichem Gebrauche bestimmt war, aber ein auffallendes, nicht vorübergehendes Beispiel giebt, wie die Melodie, das Gegenbild der Dichtung, der frische, sie durchgeistende Lebenshauch, eben wie die Strophe, der Leib des Liedes, auch wohl als dienende Mäße betrachtet, und für fremde Zwecke verwendet wurden. Aus den ersten Worten der Aufschrift dieses Buches: „Biblisches Gesangbüchlein“ würden wir zwar etwas dieser Art nicht folgen, aber der weitere Verlauf derselben läßt uns an dessen Bestimmung nicht zweifeln. Der Titel lautet: „Biblisches Gesangbüchlein, oder Lieder nach bekannten geistlichen Melodien, da jedes Capitel der H. Schrift in einen Vers oder Reimzeile verfasset ist. Hievon von H. Christoph Engmann, verlebtem treuen Prediger zu Ober Wiera hervorgegeben, jetzt aber, der lieben Jugend zum Nutzen, etwas deutlicher und Reim-mäßiger ausgefärtigt, durch Einen von seinem Gott Heilsame Hülfs-Kraft Verlangenden-Gewärtigen. Nürnberg, gedruckt bei Felsacker A. C. MDCLXXX (1680).“ Das Büchlein hat nämlich die Absicht, den Hauptinhalt jedes Capitels der Schrift in eine einzelne Zeile zusammenzufassen, den jedes Buches aber in ein ganzes Lied niederzulegen, dessen Strophe sich durch die Anzahl der Capitel des Buches bestimmt. Auf solche Weise soll der Hauptinhalt der Schrift dem Gedächtnisse auf leichte und angenehme Art eingepägt werden. So wird unter andern das erste Buch Moise in seinen 50 Capiteln durch eben so viel Zeilen dargestellt, diese aber in zehn fünfzeilige Strophen zusammengefaßt, die nach der Melodie: „In dich hab' ich gehoffet Herr“ gesungen werden können. Matthäus hat 28 Capitel; jedes von ihnen erhält eine Zeile, und diese werden in sieben 4zeilige Strophen, nach der Melodie „Wir Christenleut“ geordnet. Marcus' 16 Capitel erscheinen in vier 4zeiligen Strophen, nach der Weise „Erschienen ist der herrlich Tag“ zu singen; Lucas' 24 Capitel geben drei achtzeilige Strophen auf die Melodie: „Christus der uns selig macht“; Johannes' 21 werden zu 3 siebenzeiligen Strophen zusammengestellt, und diese auf die Melodie „Mein Gott in der Höh' sei Ehr“ verwiesen. Wir geben als Beispiel die erste Strophe dieses Liedes:

- 1) Am Anfang war das Wort bei Gott,
- 2) Aus Wasser Er Wein machet,
- 3) Und Nicodemus lernt Gotts Gebot,

- 4) Mit Jesu das Weib sprachet;
- 5) Der Krank' beim Leich, Christi Gericht,
- 6) Fünf Brot, eßt mein Fleisch, Christus spricht,
- 7) Die Jüden Jesu spotten.

Es sind Denkreime, gleich jenem alten Cicio Janus durch den man sich den Kalender einprägen wollte; obgleich Mancher finden möchte, daß man hier wieder anderer Denkreime bedürfen werde, um diese ersten im Gedächtniß zu behalten, daß überhaupt nur eine entfernte Erinnerung dadurch gegeben werde an den reichen Inhalt der Schrift, durch die am allerwenigsten der lebendige Geist geweckt werden könne, wogegen bei dem Kalender und den dafür erfundenen Denkzeilen es doch nur gegolten habe eine Reihe von Monaten, Tagen, Festen, sich erinnertlich zu machen. Höchstens giebt die Wahl der Melodien für die in dem sogenannten biblischen Gesangbuche so wunderbar aufgebauten Strophen, einen leisen Anklang an den Inhalt der Bücher, der in seinen allgemeinsten Zügen in jene verschlossen seyn soll.

Nächst Nürnberg nimmt Frankfurt am Main im südlichen Deutschlande unsre Aufmerksamkeit in Anspruch, wie es schon im sechzehnten Jahrhunderte uns durch bedeutende Melodienbücher beschäftigte. Im Jahre 1650 erschien daselbst, bei Matthæus Kempfer gedruckt, im Selbstverlage des Herausgebers, „neben einem absonderlichen Compendio musicæ“ eine Sammlung geistlicher Lieder mit mehrstimmigen Weisen, unter dem Titel: „Harmonisches Chor- und Figuralgesangbuch Augsbургischer Confession, worinnen die Psalmen und Geistlichen Lieder, namentlich Herrn D. Martini Luthers, und anderer Gottseeliger Lehrer begriffen, mehrertheils mit Underlegung des lateinischen Textes, und beneben demjenigen Choral, so in Chor- und Fürstenthumben Sachsen, wie auch an anderen Evangelischen Orten im H. Römischen Reich zu singen gebräuchlich, mit 2, 3, 4, 5 und 6 Stimmen, in simplici et fracto contrapuncto nach den gewöhnlichen Tonis musicis gerichtet. Beneben einem nützlichen Unterricht nothwendiger, musicalischer Sachen, welcher auch die Tonos eines jeglichen Gesanges auf eine neue Manier gar deutlich weist. Gott, dem Schöpfer aller Creaturen zu Ehren, wie auch seiner Christlichen Kirch und Schulen zu Nutzen: Ich zum Ersten mahl für studirende Jugend, und alle Liebhaber der löblichen Musie, auß bewehrten Authoribus colligirt und zusammengetragen von M. Laurentio Erhardi, Hagenoæ Alsato, Collega et Cantore in Gymnasio ad Moenum Francofurtano etc.“ Aus Distichen des Herausgebers die dem Titel folgen, geschrieben Francofurti ad Moenum, nonis Aprilis, anno aerae Christianae MDCLIX“ und unterschrieben „Anno aetatis 61, officii Scholastici 41“ erfahren wir, zusammengenommen mit dem Titel, daß **Lorenz Erhardi** im Jahre 1598 zu Hagenau im Elßaß geboren worden, und seine Laufbahn als Schulmann im Jahre 1618 angetreten habe; Walter belehrt uns, daß er zunächst in Saarbrück, dann zu Straßburg, Hagenau, und endlich zu Frankfurt am Main als solcher thätig gewesen sei, an welchem letzten Orte er bei der Herausgabe seines Buches, um 1659, das Amt eines Schulcollegen und Cantors verwaltete. Seinen eben erwähnten Distichen schließen sich „drei nützliche Register“ an, in deren erstem „ein Verzeichniß über die Evangelien und Gesänge, so man auf die vornehmsten Fest- und Sonntage, durchs ganze Jahr, in der Christlichen Kirchen zu lesen und zu singen pfelet, nach Ordnung derselben zu finden.“ Außer den Marien- und Aposteltagen die, seltner und allgemeiner, in protestantischen Kirchen als beibehaltene vorkommen, finden wir hier erwähnt: Empfängniß, Geburt, Opferung, Himmelfahrt

der Maria; die Tage der Heiligen Timotheus, Valentinus, Georgs des Ritters, Vitus, Franciscus, der heiligen Anna, Maria Mutter, Lucia, der Jungfrauen Agnes, Dorothea, Margaretha, der heiligen Hedwig, der Landgräfin Elisabeth, und Anderer, von denen wir also voraussetzen müssen, daß sie damals in Frankfurt am Main feierlich begangen worden seien. Das zweite Register „weist die tonos musicales eines jeglichen Gesanges, so hierinnen begriffen.“ Das Ionische und Hypoionische, Dorische und Hypodorische, Mixolydische und Hypomixolydische, Aeolische und Hypoaeolische kommen hier in ihrem ursprünglichen und versetzten Tonumfang vor (*duriter et molliter*); das Phrygische und Hypophrygische nur im ursprünglichen, das Lydische und Hypolydische nur im versetzten. Es wird auf acht Beispiele dieser letzten beiden Tonarten verwiesen, die jedoch nur deshalb hieher gezogen werden, weil sie in B gesetzt sind. Überhaupt ist aus diesem zweiten Verzeichnisse über die Tonarten wenig zu lernen. Der Sammler hat sich mehr nach den zufälligen, oft versetzten Grundtönen gerichtet, als nach dem, allein entscheidenden Gepräge der Tonleiter, und selbst nach jenen die Tonart oft falsch angegeben, ja, auch wohl denselben Tonsatz unter zwei verschiedene Rubriken gebracht. Nur dadurch erhält dieses Register einigen Werth, daß es die, über den einzelnen Melodien und Sätzen des Buches nicht angegebenen Namen der Tonkünstler nennt, deren Werke der Sammler zusammentrug. Das dritte Register ist ein alphabetisches, mit Nachweisung der Seitenzahl und der fortlaufenden Nummer der Gesänge, das aber deshalb wenig nützt, weil in Beiden, wie denn auch bei den Tonsätzen, das Buch durch Druckfehler sehr entstellt ist.

In einer „Nachricht an den günstigen Leser“ berichtet Erhardi über die Entstehung seiner Sammlung. Bei der Kaiserwahl des Jahres 1658, erzählt er, habe er dem Churfürsten zu Sachsen, der in Frankfurt im Sächsischen Hofe, zum Goldstein genannt, gewohnt, „bei gehaltenem Gottesdienste sowohl Chor- als Figuraliter pro virili aufgewartet“; von Mitbürgern, und sowohl in- als ausländischen Handelsleuten, „bevorab denen, so solchem Chur-Sächsischem Gottesdienste in Hochansehnlicher, vollreicher Versammlung beizuwohnen helfen“ sei er dann ersucht worden, ihnen die Sächsischen Gesänge mitzutheilen, und ihren Wünschen zu genügen habe er sein Buch zusammengetragen. Sein „nützlicher Unterricht musikalischer Sachen“ umfaßt nur zwei Seiten und ist allein für Anfänger bestimmt.

Der Inhalt des Ganzen ist in die gewöhnlichen Abschnitte getheilt, die in ihrer herkömmlichen Folge erscheinen: „Festlieder durchs ganze Jahr; Catechismusgesänge; Psalmen des Königlichen Propheten David; die übrige Geistliche Lieder, von den fürnehmsten Hauptstücken Christlicher Lehre; Morgen und Abendgesang; Tischgesänge, vor, und nach dem Essen; Reis- und Schulgesang; Klag- und Trostgesang, vom Tod und Sterben, Auferstehung und jüngstem Gericht, auch vor, bey, und nach der Begräbniß zu singen.“ Nicht alle Lieder sind mit eigenen Melodien versehen; von den 279 Nummern unseres Buches, ist dies nur mit 178 der Fall. Von diesen Weisen sind 14 nur einstimmig (*choraliter*) zu singen; sieben haben nur eine einfache, bezifferte Grundstimme zur Begleitung; drei sind zu drei Stimmen, 117 zu deren vier, 35 zu fünf, zwei zu sechs Stimmen gesetzt, der höchsten Stimmenzahl die uns in diesem Buche begegnet. Wir sehen hieraus daß Erhardi's Sammlung gegen die spätere des Bopellius an Umfang zurücksteht, geschweige denn gegen das, mit ihr gleichzeitige, Gotha'sche Cantional.

Nur von 57 Melodien und Tonsätzen sind die Urheber ungenannt geblieben; von den er-



wählten 14 einstimmigen, von viereu nur mit einer Grundstimme versehenen, 32 vier- und siebenstimmigen. Die Mehrzahl der Meister deren Namen über den anderen Gesängen stehen, haben wir schon im Vorhergehenden kennen gelernt, und ihrer deshalb nur in kurzer Erwähnung zu gedenken. Die meisten Lonsätze treffen wir von Johann Herrmann Schein; 58 zu vier Stimmen, einen zu sechs; doch ist dieser letzte freilich von Schein in seinem Cantional aus Seth Calvisius' „*Harmonia cantionum ecclesiasticarum*“ nur entlehnt, ohne den Namen seines Urhebers zu nennen.\*) Von Schop erscheint (mit bloßer Bassbegleitung) dessen Melodie zu Rists Liede: „Werde munter mein Gemüthe“; ein dreistimmiger Satz von Christoph Thomas Walliser; das bekannte (4stimmige) „*Ecce quomodo moritur justus*“ von Jacob Händl; 2 4stimmige Sätze von Michael Prätorius; sechs dergleichen von Johann Teep, vier von Stade, aus dessen Seelenmuse geist- und trostreicher Lieder; ein 4- und ein 5stimmiger von Melchior Vulpius; ein fünfstimmiger, angeblich von Jacob Weiland, der jedoch Hans Leo Hasler angehört, (Herzlich thut mich verlangen) von welchem Meister noch ein sechsstimmiger gegeben wird (*verbum caro factum est*); endlich 25 fünfstimmige von Andreas Herbst, dessen Gesänge nächst denen Scheins die Mehrzahl der in unserem Buche enthaltenen bilden, das für die seinigen eine Hauptquelle ist. Es sind außer diesen nur sechs Tonkünstler, von denen Werke hier zusammengetragen sind, und die uns früher noch nicht begegneten, die uns also gegenwärtig noch zu beschäftigen haben.

Der erste unter ihnen ist Lorenz Erhardi selber, der Herausgeber unseres Buches. Seiner Lebensverhältnisse, so weit wir sie erforschen konnten, haben wir schon zuvor gedacht. Die Anzahl eigener Melodien und Lonsätze, die er in seine Sammlung aufgenommen hat, ist aber so gering, daß sie nicht hinreicht, ein sicheres Urtheil über ihn zu begründen. Er giebt eine Singweise mit bloßer Bassbegleitung, zwei zu drei, und eben so viel zu vier Stimmen. Die einstimmige gehört Ringwalbs s. g. goldnen A. B. C. an: „Allein auf Gott setz dein Vertrau'n“; einer Reihe Strachisers Lebensregeln in 24 Strophen, deren jede mit einem Buchstaben des Alphabets nach deren Folge anhebt; die dreistimmigen sind kurze motettenhafte Sätze für den kirchlichen Sängerkhor, unter denen der spätere (Nr. 255) über die Worte des Psalms „in deine Hände befehl ich meinen Geist, du hast mich erlöst, Herr du treuer Gott“ als angenehm und sangbar sich auszeichnet. Von den beiden vierstimmigen Sätzen ist der eine über Crügers Melodie zu David Böhme's Lied gearbeitet: „In dem Leben hie auf Erden“, der 2te gehört keinem geistlichen, sondern einem Liede für die jüngeren Schüler an, dessen erste Strophe lautet:

Ein Liedlein will ich dichten  
zu Lob der Ruthen gut;  
Viel Guts thut sie anrichten  
bei allem jungen Blut;  
Wo sie wird reichlich mitgetheilt  
all Unzucht sie absetzet,  
und viel Gebrechen heilt.

---

\*) Es ist der schöne Lonsatz über die Weise: „Heut triumphiret Gottes Sohn.“

Über einen zweiten der in unserem Buche vorkommenden, uns zuvor noch nicht bekannt gewordenen **Tonseker, Brassicaus**, finden wir nur den dürftigen Vermerk, daß er um 1630 Cantor zu Einz gewesen, und daß man in Higl's musikalisch figurirten Melodieen der Kirchengefänge, Psalmen und geistlicher Lieder zu 4 Stimmen (Straßburg 1634) Proben seines Tonsages finde. Wir können diese Nachricht durch Erhardi's Buch dahin ergänzen, daß dieses fünf 4stimmige Sätze über ältere geistliche Melodieen von ihm enthält, in denen er als Seher im Sinne des 16ten Jahrhunderts erscheint, ohne sonst sich vor Andern auszuzeichnen. Von **Theodor Boelfel**, der einmahl nur bei Erhardi erscheint, mangeln uns alle näheren Nachrichten; **Gregor Buchino**, der ebenfalls nur einen 4stimmigen Satz in Motettenform beigetragen hat (*Haec est dies quam fecit Dominus*) ist wohl nur zufällig hier in die Gesellschaft deutscher Tonseker für den evangelischen Kirchengesang gerathen, und darf uns hier nicht beschäftigen. Wichtiger ist **Balthasar Musculus**, von dem hier fünf 4stimmige Sätze erscheinen. Auch er gehört zu den Tonselern die nur als Nachklänge des 16ten Jahrhunderts gelten können, um so mehr, da er seine Laufbahn als Künstler noch in demselben antrat. Er war nach Walter (S. 429) Schulmeister zu Ziegenrück, einer kleinen zwischen Schleiz und Pörsneck liegenden Stadt und Schloß im Vogtlande, und gab zu Nürnberg 1597, im Drucke Georg Körbers, 40 geistliche 4stimmige Lieder heraus, denen noch 8 weltliche Canzonetten von Drazio Vecchi, 7 dergleichen von Jacob Weiland, und dreizehn geistliche mit lateinischen Texten von ihm selber angehängt waren. Im Jahre 1602 erschien eine 2te Auflage dieses Werkes, woraus auf den Beifall zu schließen ist, den es gefunden hatte; nach Gerber (N. L. III. Col. 532) wäre noch eine dritte Ausgabe desselben von 1617 vorhanden. Musculus, wie er in diesem Werke die Tonsätze Fremder neben seine eigenen stellte, scheint auch sonst als Sammler thätig gewesen zu seyn; Draudius nennt ihn als Herausgeber eines um 1622 erschienenen Werkes, das 4- 5- und 6stimmige Tonsätze von Drazio Vecchi, Regnard, Orlandus, Weiland, Riccio, Haßler, Vulpinus und Anderen „mit geistlichen Texten gestellet“ enthalte. In seinen eigenen Gesängen scheint er den Satz italienischer Meister sich als Vorbild genommen zu haben, dem er sich nicht ohne Erfolg nähert: so in dem Motett über die Worte: „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ das eines der vorzüglichern in Erhardi's Sammlung ist, nur daß es durch viele Druckfehler entstellt wird.

Für neue, im 17ten Jahrhunderte erschienene Melodieen gewährt Erhardi nur geringe Aushute. Der Melodieen Stade's zu Liedern Dillherr's, die wir hier finden, gedachten wir schon früher. Ein anderes Lied, von seinem Dichter selbst gesungen und fünfstimmig gesetzt, ist seiner Veranlassung wegen merkwürdig, und weil es noch unter uns fortlebt. Es rührt von dem Doktor **Ludwig von Gornitz** her, und ist das einzige, das Erhardi von diesem mittheilt. Leider sind die Nachrichten die Wegel (anal. Hymn. II. St. 3. S. 301) von ihm giebt nur unzusammenhängend und dürftig. Er war aus Darmstadt gebürtig, lag zuerst der Rechtswissenschaft, dann der Arzneikunde ob, erwarb in beiden Fächern und in der Philosophie die Doktorwürde, und daneben die Dichterkrone. Auf welchem Wege er dahin gebracht worden, der lutherischen Lehre abzusagen, und zur römischen Kirche überzugehen, wird uns nicht gesagt, wir finden nur die Thatsache berichtet daß er zu Wien im Jahre 1647 das katholische Glaubensbekenntniß abgelegt, daß er mit dem Dr. Waldschmidt „sonderlich Controversien gehabt“ habe, und zwanzig Jahr später zu Mainz, 1667 gestorben sei. Das Lied das wir meinen, dichtete er auf die Leiche des Schwedenkönigs Gustav Adolph, und es soll nach seinem

Lobsage am 23ten Juni 1633 zu Frankfurt am Main zum erstenmale in der Barfüßerkirche gesungen worden seyn. Seine erste Strophe lautet:

Mein Wallfahrt ich vollendet hab'\*)  
in diesem bösen Leben,  
Jezund legt man mich in das Grab,  
darauf sich thut anheben  
Ein' neue Freud' und Seligkeit  
bei Christo meinem Herren  
Die allen Frommen ist bereit  
Dies ist die Kron der Ehren u.

Die Melodie ist dorischer Tonart, und trägt durch diese, und den darin vorwaltenden rhythmischen Wechsel das Gepräge des Alterthümlichen; der Lobsatz ist einfach, und thut ihr volles Genüge. Sie fand Anklang, so daß wir noch in Königs harmonischem Liederschätze (S. 448) und in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nr. 1397) ihr begegnen; ja, bis in die neuesten Zeiten hat sie sich fortgepflanzt durch Schicht's Choralbuch (1043. 1044). Nur dieses eine Lied und seine Weise hat Hornigk, so viel wir wissen, für den kirchlichen Gemeinegesang beigezeichnet. Er hat sich aber auch durch Herausgabe figurirter Choräle bekannt gemacht. Sie erschienen 1628 (das letzte Blatt zeigt die Jahrszahl 1627) zu Frankfurt am Main im Drucke Matthäus Kämpfers, und dem Verlage Matthias Wörners, unter dem Titel: „Triphyllum Symphonicum sacrum, oder achtzehn auß vbllichem Choral figuraliter und concertweiss gesezte Evangelische Kirchengesäng, sowohl instrumentaliter (derowegen denn der Bassus Continuus dabei) als vocaliter füglich und ahnmütig zu gebrauchen, alla musica moderna, oder auf die neue Italianische manier mit 3 Stimmen (ohne das letzte Stücklein, welches mit 4) componiret und in Druck gegeben durch Ludwig Hornigk, der Arzney Doktorn, P. L. Caes. und medicum in Frankfurth am Main.“ Hornigk hat dieses Werklein „Hans Bauern von Eysened, Römischer Kayf. Majestät Rath, und des H. Reichs Gerichts-Schultheyßen der freyen Reichsstadt Frankfurth a. M.“ gewidmet, durch eine, am Tage Martini (den 11ten November) gegebene Aufschrift. In der ihr folgenden Vorrede bemerkt er, es sei nicht seine Absicht sich einem Orlando di Lasso, Haßler, Vulpinus, Hausmann, Prätorius gleichzustellen, oder einem Michael Altenburg, Melchior Frank, Balziser, Schein und Anderen; doch hält er nöthig, folgende Bemerkung beizufügen: „damit nicht etwan ein pseudo Musicus und Anfeinder der edlen Music, oder sonst ein gEsel der zwar viel in der Musica zu prästiren ihm einbildet, im Werk selbstn aber sich soviel darauf als ein Aff auf den Psalter, oder ein' Kuh auß Bretspiel versteht, darfür halte, ob thete ich hierinnen der Medicin fast ein Schimpf an, oder suchete sonst mein sonderlich Aufenthalt dardurch, so wisse derselbe, daß ich gegenwärtige Tricinia (wie auch andere mit mehr Stimmen) nicht jeso erst (dann praxis medica mit vbrigem Musiciren und Componiren die Zeit hinzubringen nicht leyden will) sondern als ich noch bei der Universität Gießen in studio Philosophico et Medico (welche beyde mit der Musica nit in geringer Verwandtschaft stehen) versiret, und vor der Zeit, an statt anderer recreation von langer Hand gebichtet, welches mir umb so viel desto leichter zu thun gewesen, weils ich jederzeit ein' son-

\*) S. Beispiel Nr. 209.

derbare Lieb' und Zuneigung, wie noch, zu der Music, getragen, auch viel mehr bey deroſelben, als bei einem gemeinen Handwerk offerzogen bin'' 1c. Man erkennt leicht aus dieſem bitteren und polternden Ausſalle, daß Hornigk, ein ſtrebsamer aber unruhig geſchäftiger Mann, wegen herumfahrenden Weſens verrufen geweſen, und darüber ſich nun zu'rechtfertigen ſucht; auch wird es wohl eben dieſe Sinnesrichtung geweſen ſeyn, die ihn in Streitigkeiten über Glaubenslehren verwickelte, und ihn endlich in den Schooß der römischen Kirche führte. Als Sänger einer kirchlich gewordenen Weiſe für ſein eigenes geiſtliches Lied lernten wir ihn zuvor kennen, die 18 Choräle von denen wir eben reden zeigen ihn als Säger auf weniger vortheilhafte Weiſe. Es ſind, wie ſchon das Erſcheinen dieſes Werkchens in den früheren Jahren des ſiebzehnten Jahrhunderts erwarten läßt, Melodieen aus dem vorangehenden, welche die Grundlage der uns hier gebotenen dreistimmigen Säge bilden — denn ſo müſſen wir alle nennen, auch den letzten; ſind bei dieſem auch vier Stimmen thätig, ſo erſcheinen ſie doch nie zu einer vierſtimmigen Harmonie vereinigt, und die Baßſtimme wiederholt ſtets nur um eine Octave tiefer die einzelnen Zeilen der Grundmelodie, wie der Tenor ſie unmittelbar zuvor hören ließ, ohne jemahls mit dieſem zuſammenzuſpringen. In der Behandlung aller dieſer Säge erkennen wir aber nur höchſt ſelten ein wahres Verſtändniß der Eigenthümlichkeit der ihnen zu Grunde liegenden Melodieen, es zeigt ſich darin nach Art der Instrumentalsäge des beginnenden 17ten Jahrhunderts, zumahl derjenigen, die, wie ja der Säger ſelber von den ſeinigen rühmt „in der neuen italienischen Manier, alla musica moderna“ geſetzt ſind, ein bloßes, leichtes, wohlklingendes Spiel mit einzelnen Wendungen der Weiſen, wobei der Inhalt des Liedes ganz außer Betracht bleibt. Deßhalb iſt denn auch zu bezweifeln, daß man jemahls habe daran denken können ſie mit Singſtimmen auszuführen, anders, als etwa in dem Sinne einer Übung der Rehfertigkeit. Erhardi's Sammlung hat uns zufällig Gelegenheit gegeben, dieſes Werkchens zu gedenken, und wir haben ihrer wahrgenommen, weil uns ſonſt eine andere Veranlaſſung geſehlt haben würde darauf einzugehen. Denn es iſt im Ubrigen von keiner geſchichtlichen Bedeutung, und kann nur dazu dienen, als Beiſpiel einer gewiſſen Richtung des Tonſages aufgeſtellt zu werden.

Außer dem Liebe, der Melodie, und dem Tonſage Hornigks deren wir gedachten, giebt uns Erhardi nur noch eine neuere, bei ihm zuerſt erſcheinende Weiſe, deren Urheber jedoch von ihm nicht genannt wird; zu dem Liede nämlich:

„Ach bleib bei uns, Herr Jeſu Chriſt

Da es nun Abend worden iſt''<sup>\*)</sup>.

das man gewöhnlich dem D. Nicolaus Selnecker zuzuſchreiben pflegt. Es iſt hier von der Melodie dieſes Liedes die Rede, die in J. S. Bachs Choralgeſängen erſcheint\*\*), und die ich zum erſtenmale bei Erhardi angetroffen habe (Nr. 172), denn bei Melchior Frank und im Gothaſchen Cationale finden wir ganz andere Singweiſen dafür. Weltlichen Urſprungs iſt ſie kaum zu halten, ſie trägt alle Kennzeichen einer für ihr Lied unmittelbar erfundenen. Sie wird ein einzelner glücklicher Wurf eines ſonſt nicht bedeutenden Tonkünſtlers geweſen ſeyn, deſſen Name nicht weiter beachtet wurde, und deßhalb wohl auch unſerem Sammler unbekannt blieb. Er hat ſie nur mit einer bezifferten Grund-

\*) S. Beiſpiel Nr. 210.

\*\*) S. Beckers Ausgabe. S. 200. R. 136.

stimme gegeben; ein eigenthümliches Gepräge erhält sie durch die Übereinstimmung ihrer zweiten und vierten Zeile, zwischen denen die erste und dritte um so bestimmter sich geltend machen. So giebt ihr auch ihre erste Wendung nach der Oberquarte des Grundtons einen Anhauch des Mixolydischen, ohnerachtet das diese Tonart bezeichnende Verhältniß der kleinen Septime in ihr nirgend erscheint.

Neben Erhardi's Gesangbuch wissen wir nur noch ein zu Frankfurt am Main erschienenenes Melobienbuch des 17ten Jahrhunderts zu nennen; ausgenommen freilich die *praxis pietatis melica*, Müllers geistliche Seelenmusik und andre, die nicht eben vorzugsweise für diese Stadt bestimmt, sondern dort nur gedruckt und verlegt waren. Es war für die französisch-reformirte Gemeinde daselbst zusammengetragen; wann es zum erstenmale erschien, habe ich nicht finden können, ich kenne nur einen Abdruck davon der sich als der zweite ankündigt „*imprimé à Francfort sur le Mein chez Albert Otton Faber, par Balthasar Christoffle Woust, MDCXXCIII (1683)*“ und den Titel führt: *Les occupations saintes des ames fideles, que leur fournissent I. Les Cantiques et les Pseaumes de l'Eglise, II. les Evangiles et la Passion de Jésus Christ etc. Recueillies pour l'usage de l'Eglise françoise qui est à Francfort sur le Mein par un de ses ministres. Seconde Edition revue et augmentée de plusieurs pièces etc.* Das Buch ist durch Balthazar Ritter le Jeune dem Schultheiß, den Bürgermeistern, Schöppen, dem Syndikus, den Råthen der freien Stadt Frankfurt gewidmet; es enthält 139 Lieder, davon 28 auf früher vorgekommene Melobien verwiesen werden, während für zwei Lieder doppelte vorkommen, so daß der Singweisen im Ganzen 113 sind, die mit einfacher Grundstimme gegeben werden. Wir sehen aus diesem Buche, daß nicht nur bei den deutschen, sondern auch den französischen reformirten Gemeinden neben dem Gesange der Psalmen der Gesang geistlicher Lieder nach dem Muster der lutherischen Kirche aufgekommen war. So erscheint hier das Lied: „Ein' veste Burg ist unser Gott“ folgendergestalt in französischem Gewande

Notre Dieu nous est un bon fort,  
un bouclier favorable;  
Il nous fait vaincre tout effort  
qui nos esprits accable.  
Le vieil ennemy  
n'est point endormy;  
Il use et fait voir  
Grande fraude et pouvoir  
Sans qu'il ait son semblable etc.

In dem Nachtrage zu Beckers Darstellung der musikalischen Literatur (Col. 170) finde ich außer dieser Ausgabe noch eine zweite zu Hamburg bei Peter Knust (1686) erschienene angegeben, und vielleicht ist ein eben da (Col. 171. 172) als zu Frankfurt a. M. 1702 im Drucke Johann Bussis bei Georg Heinrich Walther erschienen genanntes Werk unter dem Titel: *Cantiques spirituels, Hymnes et Pseaumes, qu'on chante la plupart dans les Eglises Luthériennes, traduits de l'Allemand en Français, et accomodés aux airs du pays etc.* das sich als fünfte, sorgfältig durchgesehene, und beträchtlich vermehrte Ausgabe ankündigt, nur eine Wiederauflage des eben besprochenen.

Eine gegen das Ende des Jahrhunderts in Süddeutschland erschienene Sammlung geistlicher Lieder mit Melobien, zu der wir uns nun wenden, läßt schon durch ihren Titel ahnen, daß sie nicht

unmittelbar zu kirchlichem Gebrauche bestimmt gewesen, und bei näherer Prüfung ihres Inhalts findet sich diese Voraussetzung auch bestätigt. Wir dürfen ihr indeß nicht vorüber gehen, denn sie gewährt uns ein merkwürdiges Beispiel des allgemach wachsenden Übergewichtes der Arienform bei geistlichen Weisen, über die einfache, gebrungene des Lieder; einer Form, die durch Albert, zumahl aber Hammerschmidt und Johann Rudolf Ahle in die Kirche eingeführt, so großen Beifall gewonnen, und zur Umgestaltung des kirchlichen Gemeinegesanges wesentlich mitgewirkt hatte. Denn gab man ihr Anfangs auch nur für häusliche Erbauung allgemein den Vorzug, und ging sie in die Kirche nur mit solchen Liedern neuer Strophen ein, deren ursprüngliche Melodien durch keine älteren zu ersetzen waren, so nahm man sie doch später bei Hausandachten auch für ältere kirchliche Lieder in Anspruch, und beschränkte ihre Anwendung nicht bloß auf solche, die für diesen besondern Zweck eigends gedichtet waren. Dadurch aber bereitete sich auch eine Umgestaltung der ursprünglichen Weisen dieser Lieder allmählig vor. Man beseitigte sie nicht bei der kirchlichen Feier, vertauschte sie nicht mit den für die Hausandacht erfundenen, aber man suchte sie schmückend, umwandelnd, der durch täglichen Gebrauch liebgewordenen Form anzunähern. Ganz ohne eine solche Einwirkung wird auch das Melodienbuch nicht geblieben seyn, von dem wir reden. Es erschien zu Ulm im Verlage Georg Wilhelm Kühnens im Jahre 1692, und führt den Titel: „Geistliche Seelen-Freud', oder Davidische Haus-Capell. Bestehend in theils ganz neu- und andern mehr, schönen, auch lehr- und trostreichen Arien und Gesängen. Zu Göttlichen Lob's Ausbreit- wie auch andächtiger Ausübung der Geistlichen Sing-Kunst allen GOTT und Musieliebenden Herzen zu Nutzen und Gefallen In einer Discant und Bass-Stimme cum Basso Generali verfertigt von Einem Davidischen Music-Freunde“ — J. D. Meier, wie aus der Überschrift einiger Melodien, und der Unterschrift mehrer Lieder zu ersehen ist.

Das Buch beginnt mit einer Vorrede des D. Elias Meier, „geschrieben in Ulm Anno 1691, d. 21. Augusti“, die sich vornehmlich mit der Frage beschäftigt, ob den Fürsten das Musiktreiben wohl anstehet, die mit Bezug auf die Beispiele Davids und des Churfürsten Friedrichs des Weisen bejahet wird. Ihr folgt das Vorwort des Herausgebers. Wir erfahren durch dasselbe, daß dieser einige Jahre zuvor in eigenem Verlage ein musikalisches Werk in Quart herausgegeben, von 27 schönen, geist- und trostreichen neuen vortreflichen Arien in 5 Instrumental- und eben so viel Vocalstimmen. Von 800 Exemplaren dieses Werkes seien fast alle verkauft worden, und man habe sowohl dessen Wiederauflage gewünscht, als seine Fortsetzung in compendioserem Format. Dadurch sei nun dieses, auf zwei Singstimmen und den Generalbass zusammengezogene Büchlein entstanden. Man könne es im Hause, auch in der Kirche mit einem Orgelwerke und einem Paar musikverständiger Subjecte gebrauchen, man könne seiner in den lateinischen Schulen beim Singunterrichte sich bedienen; das zu Lernende werde leicht und angenehm sich dabei einprägen, die häusliche Übung werde auch die Angehörigen zur Theilnahme anreizen, und die Erbauung befördern. — Wir finden hier Lieder geistlicher Dichter: Paul Gerhard, Rist, Johann Franke, Angelus, Diltz, Harsdörfer, Bornmeister, Francisci, Sigismund von Birken und Anderer, deren Mehrzahl damals seit dreißig Jahren schon, ja viele unter ihnen selbst länger, bereits in kirchlichem Gebrauche waren, allein nur deren vier mit ihren ursprünglichen, oder doch ihnen herkömmlich angeeigneten Weisen: „Jesaja dem Propheten das geschah; Jesu, du mein liebstes Leben; Liebster Jesu wir sind hier; Nun danket alle Gott“; doch steht die Melodie dieses letzten nicht neben ihm, sondern einem neuen Liede, und wird auf dieses sein ursprüngliches

zurückbezogen. Alle übrigen Melodien des Buches sind neue. Es sind ihrer 110 im Ganzen zu 128 Liedern, denn so hoch beläuft sich die Anzahl dieser letzten, wenn auch die Zahlen des Buches nur bis zu 126 gehen, denn 120 und 123 sind durch ein Versehen des Setzers zweimal gebraucht. 54 dieser Singweisen führen das Namenszeichen des Herausgebers — J. D. M. auch J. D. Meier — als Überschrift; in zwei Fällen trägt daneben auch das Lied seine Unterschrift, in acht anderen ist sie nur dem Liede beigelegt. Wir schließen hieraus, daß unter den Liedern seines Buches zehn von dem Herausgeber gedichtet sind, zu deren zwei er auch die Melodien sang; daß er außer diesen beiden noch 52 Singweisen für dasselbe erfand, daß eben so viel von anderen lebenden Meistern ihm beigelegt wurden, während nur vier schon längere Zeit in der Kirche gebräuchlich gewesen waren. Von den ihm nicht angehörigen Melodien tragen drei die Überschrift „Anonymus“, eine andere ist F. S. Weller überschrieben; den übrigen fehlt alle Bezeichnung. Zwei mit Meiers Namenszeichen versehene Singweisen haben außerdem noch einen besondern Namen; über der 80sten steht Amoena, über der 85sten Charabella, und es muß dahingestellt bleiben, ob dadurch angedeutet werden soll, daß sie den Weisen bekannter Gesellschaftslieber nachgeahmt sind, oder daß neben ihnen ihr Lied auch nach der Melodie eines solchen gesungen werden könne.

Da wir einer Sammlung bekannter, der überwiegenden Mehrzahl nach schon in die Kirche eingebürgerter Lieder hier gegenüberstehen, so kann es nicht fehlen daß wir viele darunter in Gesangs- und Melodienbüchern des achtzehnten Jahrhunderts wiederfinden. So hat Freilingshausens Gesangsbuch 30 dieser Lieder, und 12 darunter mit eigenen Melodien; Königs Liederbuch nimmt auf deren 106 Bezug, und giebt für 43 derselben auch Singweisen. Es ist jedoch unter denen die wir in beiden Büchern finden, nicht eine einzige aus unserer Sammlung entlehnte, und Meier lebt daher in seinen Melodien nicht in unserem Kirchengesange fort, nicht einmahl in denen die er zu seinen eigenen Liedern erfand. Er und sein Werk hätten uns also ohne die Rücksicht, die wir zuvor geltend machten, an sich nicht beschäftigen dürfen. Daß seine Melodien arienhafter Art sind, deutet schon der Titel seines Buches an; bei dreien zeigt sich noch rhythmischer Wechsel, (Nr. 25. 30. 96) eine bei ihrem sonstigen modernen Gepräge auffallende Erscheinung. Neunzehn unter ihnen sind auf besondere Weise ausgezeichnet. Es ist nämlich zwischen die einzelnen Strophen ihrer Lieder ein kurzes, gereimtes Gesätz eingeschoben, das meist eine Melodie dreitheiligen Taktes hat; in diese Reime wird der Gesamteinhalt des Liedes als ein Trostspruch zusammengefaßt, und wohl mag es die Meinung des Herausgebers gewesen seyn, daß bei häuslicher Erbauung ein Einzelner — der Hausvater, die Hausmutter, oder irgend ein vorzüglich sangeskundiges und fertiges Glied der Familie — die Strophen des Liedes einzeln in die Laute oder ein Regal singen, die übrigen aber jene wiederkehrenden Reime dazwischen im Chöre hören lassen sollten. Ein solches wiederkehrendes Gesätz wird unter andern auch hinter den Strophen des Liedes: „Jesus meine Zuversicht“ gehört, das hier mit einer neuen Melodie erscheint:

Jesus meine Zuversicht  
und mein Heiland ist im Leben,  
Dieses weiß ich, sollt ich nicht  
darum mich zufrieden geben?  
Was die lange Lobesnacht  
mir auch für Gedanken macht!

Weil Christus ist siegreich erstanden vom Tod,  
so werden auch unsre erstorbenen Glieder  
Dem Teufel, Tod, Hölle zum ewigen Spott  
zur himmlischen Freude einst kommen herwieder. \*)

Ein solcher antwortender Gesang, in dieser Gestalt doch nur für die Hausandacht passend und ausführbar; die äußere Form beider wechselnden Melodien, wodurch eine vor der andern einbringlich hervorgehoben wurde; das Verhältniß des Inhalts der Stanzas des Liedes und des zwischen sie eingewobenen Reimspruches; — alles dieses gab der Hausandacht einen belebenden Reiz, der die Vorliebe für dieselbe leicht erklärt, eben wie die Rückwirkung ihrer Gesangsformen auf die der kirchlichen Feier, auf deren Umwandlung auch noch andere Einflüsse sich geltend machten, deren wir überall gedacht haben, wo die Gelegenheit dazu sich uns darbot. So wird denn auch unser Verweilen bei dem eben besprochenen Büchlein keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen.

Von Melodienbüchern für die Württembergischen Lande fand ich nur eines von Bedeutung im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts: das von dem Buchhändler Weyrich Kößlin zu Stuttgart um 1664 wieder aufgelegte große Kirchengesangbuch, mit einem Anhang von 43 neu hinzugekommenen Liedern. Da nun dieser Anhang keine Singweisen enthält, von dem übrigen nur abermals abgedruckten Theile des Buches aber schon bei Gelegenheit der Melodienbücher des sechzehnten Jahrhunderts die Rede gewesen ist, so können wir uns an der Hinweisung darauf genügen lassen. Was die oberrheinischen Bücher dieser Art betrifft, unter denen wir alle innerhalb des vormahligen oberrheinischen Kreises erschienene begreifen, so ist des Psalters und Kirchengesangbuches, welche Landgraf Moritz von Hessen zu Cassel (zuerst 1607, 1612) erscheinen ließ, ebenfalls bei Betrachtung der Bestrebungen dieses Fürsten um den evangelischen Kirchengesang gedacht, und dieselben sind von uns ausführlich besprochen worden. In Darmstadt erschien um 1687, im Druck und Verlage Henning Müllers, Fürstlichen Buchdruckers, in größtem Format und mit groben, aus weiterer Form deutlich erkennbaren Tonzichen, ein Melodienbuch, des Titels „das große Cantional oder Kirchengesangbuch, in welchem nicht allein Dr. Martin Luthers, sondern auch vieler andern gottseligen Lehrer der christlichen Kirchen geistreiche Lieder begriffen; mit sonderbarem Fleiße zusammengetragen, in gewöhnliche Melodien gesetzt, und auf vielfältiges Verlangen in Druck gebracht ic.“ Nach dem Vorworte hat des Verlegers Schwäher, der Darmstädtische Capellmeister Wolfgang Carl Briegel, die Melodien revidirt, und zu den noch unbekannten neuen Liedern dergleichen eigends erfunden. Von diesen mit dem Namenszeichen ihres Erfinders — W. C. B. — versehenen Singweisen haben wir schon früher geredet, als wir dessen künstlerische Thätigkeit besprachen, und auch seiner Sichtung der älteren im Allgemeinen gedacht. Er ist dabei weder nach festen Grundsätzen, noch mit Achtung für die Eigenthümlichkeit jener herrlichen Denkmahle älterer frommer Zeit verfahren. Bald, wie bei den Melodien: „Ein' feste Burg ist unser Gott ic. Ach Herr mich armen Sünder“ u. s. w. hat er den bezeichnenden rhythmischen Wechsel ihnen abgestreift, während er, unfolgerechter Weise, bei anderen, ohne ersichtliche Ursache, keine Hand daran gelegt hat; noch andere hat er durch Sylbendehnungen abgeschwächt und entstellt. Der Lieder sind im Ganzen 417 auf 782 Blattseiten, der, ohne Grundstimme

\*) S. Beisp. Nr. 211.



beigedruckten Melodieen 328, doch ermäßigt sich diese Zahl dadurch auf 291, daß in 37 Fällen Wiederholungen bereits dagewesener vorkommen. Als Quelle bestimmter einzelner, kirchlich gewordner Weisen kann dieses Gesangbuch nur in sofern gelten, als es deren von Briegel enthält, und über diese haben wir schon berichtet.

Wichtiger um Vieles ist das elf Jahre später (1698) ebenfalls zu Darmstadt im Drucke Sebastian Griebels erschienene sogenannte Zühlsche Gesangbuch. Es führt die Aufschrift: „Geistreiches Gesang-Buch, Vormalß in Halle gedruckt, nun aber allhier mit Noten der unbekannten Melodieen und 123 Liedern vermehret, wie auch von vielen im vorigen gefundenen Druckfehlern verbessert; zur Ermunterung Glaubiger Seelen, mit einer von guten Freunden verlangten Vorrede Eberhard Philipps Zühlen, jüngeren Stadt-Predigers und Definitoris daselbst 2c.“ Von dieser Vorrede hat man Gelegenheit genommen, das Gesangbuch selbst nach dem Namen ihres Verfassers zu nennen. Es ist dadurch merkwürdig, daß es gar keine älteren, sondern nur neuere Lieder und Melodieen enthält, und aus ihnen einen vollständigen Kranz für kirchliche Erbauung zusammensetzt; daß es mit dieser Wahl den Gegnern des Neuen absichtlich und entschieden entgegentritt, und dieselbe mit Wärme vertheidigt. Geistreiche Lieder, sagt die Vorrede, kämen von Gott ergebenen Seelen an das Licht, und seien deshalb keine Werke der Finsterniß, sondern wohlbewährte Waffen des Lichtes, mit denen man die Trägheit und Nachlässigkeit des Fleisches, wie die Bangigkeit der Seelen als trübe und finstere Wolken vertreiben und in ein helles Licht der wahren Freude verwandeln könne. Was Gott in seinen Kindern wirke, möge Keiner unbillig antasten; in den guten Werken einer armen Creatur, die doch so gar nichts sei, indem der Schöpfer Alles thue, lasse sich dieser in keiner Art tabeln. Zwar verwerfe man unter dem Namen einer neuen Sache bald dieses, bald jenes. Allein es möge ein christlich gesinnter Leser nur bedenken, ob denn der Canon und die Summa der geistreichen Lieder nunmehr geschlossen und versiegelt sei, so daß Keinem vergönnt werden könne, dergleichen mehr aufzusetzen? wer so etwas behaupten wolle, der bringe gewiß etwas Neues vor, das weder die Vorfahren haben könnten, noch die Nachkommen glauben würden, sie müßten denn ganz von Verstande gekommen seyn. Oder sollten nur die Vorfahren ihre Lieder aus der Kraft und Andacht des Geistes, Andere aber aus unheiligem Sinne aufgesetzt haben? Auf solche Weise müßten ja die Vorfahren die allein auf Gott, und nicht auf Menschentand gesehen, die eigenen Richter jener schmeichlerischen Leute seyn, die sich nur auf sie beriefen, gleichwie die verblendeten Juden auf Mosen. Wahre Kinder Gottes verachteten die alten Lieder keinesweges, sie priesen Gott ihren Herren mit diesen so wie mit neuen, und unter andern auch deswegen, weil er vor diesem viele Männer nach seinem Herzen tüchtig gemacht, seiner Gemeinde mit sonderbaren Gaben zu dienen, wohin auch kräftige und nachdrückliche Lieder gehörten. So sei es denn nun der Bescheidenheit und Gegenliebe gemäß, daß diejenigen, die bis dahin den neuen Liedern nicht gar günstig, den aus der mystischen Theologie geflossenen aber gar gram seien, sich herzlich darüber freueten, daß, was man in den alten Gesängen finde, in den neuen bekräftigt werde; denn diese lehrten vortreflich, wie Alles, was der Mensch aus sich selbst mache, und seine verkehrte Eigenliebe, müsse verschlungen werden. — In diesem Sinne fährt der Vorredner fort, und es scheint, daß er in dem Folgenden vornehmlich gegen diejenigen ankämpfen wolle, die den Ton der neuen Lieder, und auch wohl ihrer Melodieen, als dem kirchlichen Ernste mißziemend, getabelt, und auf die älteren als Muster hingewiesen hatten. Wahre Christen sagt er, mögen, ja, sollen der mannich-

fachen Güte und Gabe Gottes sich recht erfreuen, der seinen Sohn, die ewige Weisheit die allezeit vor ihm spiele (Sprüchwörter, 8, 30) uns selbst schenke. Dieser theure, auserwählte, anmuthige Freund, sei uns gegeben, daß wir ihn Herzen, und unser Lustspiel an ihm jederzeit haben könnten. Warum solle nun Gott mit ihm uns nicht die Mittel schenken die uns inniglich und kräftiglich aufmunterten, durch freudige Erhebung unserer Stimme, vor ihm, dem Vater, zu singen und zu spielen, in der allerfreundlichsten Begrüßung und Küßen seines liebevollen Vaterherzens, im Frohlocken und Freudenfeuer eines andächtigen und lieblichen Dankopfers, und demüthigster Reverenz und Ehrerbietung gegen die so hohe göttliche Majestät dieses unvergleichlichen Königs, der Himmel und Erden mit einem Wort gemacht habe? Geistreichen Liedern könne niemand wehren, daß derjenige durch sie erquickt werde, der mit dem Geiste der Freuden gesalbt sei. Die Berufenen, Heiligen, Geliebten Gottes möchten also auch dessen getrost sich bedienen, was dieses Buch ihnen biete, denn alles diene zur Stärkung in gutem, freudigen Glauben, herzhafter Verleugnung weltlicher Sorgen und Luste, und tröstlicher Erquickung im Kreuz. Mitten in Sorgen und Ängsten müsse der Geist im Singen sein Herz zu Gott erheben, um diejenige Traurigkeit mit Gewalt zu vertreiben, durch welche das kindliche, einfältige Vertrauen nach und nach ausgezehrt werde. Ja, es sei schon ein selbiger Anfang gemacht diese Traurigkeit zu unterbrechen, wenn man sich mit gefasstem Muth zum Singen schicke, ein Anfang nach dem Willen des Vaters, der gebiete, daß man nicht nur dann und wann, sondern allezeit in ihm sich freue, wo er dann unsere Freude theile und über uns wahrhaft mit Schalle fröhlich sei. „Lasset uns also — schließt endlich der Vorredner — singen, springen, jubiliren, triumphiren, dem Herrn danken, und mit frohlockenden Händen laute rufen: Groß ist der König der Ehren, nicht aber die Diana, die falsche Götting! Lasset uns durch Betrachtung der süßen Liebe des Vaters einen tiefen Freudenbrunnen in uns, welche das Reich Gottes inwendig in sich haben, aus der göttlich starken Kraft des Glaubens also graben, daß er durch zwei Liebes-Canäle zu Gott und unserem Nächsten ausfließe, ja, gar in das ewige Leben quelle“ u. s. w.

Ehe wir dieses Vorwort näher besprechen, in welchem neben unzweifelhaft frommem Sinne eine Ansicht des Kirchengesanges sich kund giebt, der wir nicht vorübergehen dürfen, betrachten wir zuvor den Inhalt des Buches selbst.

Es enthält 361 Lieder, und giebt zu diesen 123 Melodien. Daß es auf einem, zuvor in Halle gedruckten beruhe, ist in seiner Aufschrift ausdrücklich gesagt, doch ist es mir nicht gelungen, dieses frühere Gesangbuch auszumitteln. Muthmaasslich ist dasselbe kein Melodienbuch gewesen, denn der uns vorliegenden Erneuerung desselben wird nachgerühmt, daß sie um 123 Lieder und „die Noten der unbekannten Melodien“ vermehrt sei. Es hat aber, wie am Schlusse des Buches, unter der Überschrift „Erklärungen“ zugestanden wird, neben dieser Vermehrung auch eine Verminderung stattgefunden, indem einige Lieder — funfzehn — die in jenem Halle'schen Gesangbuche gestanden, ausgelassen seien. Dieses sei deshalb geschehen, weil sie in dem gemeinen Darmstädtischen nebst den gewöhnlichen, und anderen außerlesenen, geistreichsten Liedern gefunden wurden. Wahrscheinlich ist hier das um 1687 erschienene Cantional gemeint, welches (wie hinzugefügt wird) „in gleichem Format und mit eben den Typis“ (in einer neuen Ausgabe), sich unter der Presse befinde, und mit dem vorliegenden in einen Band kommen könne. Demzufolge wären, wenn auch in zwei besonderen Büchern, alte und neue Lieder, und wohl auch Melodien, vereinigt gewesen. Von den Singweisen die unser Buch

enthält, finden sich nur wenige in früheren, für kirchlichen Gebrauch erschienenen Liederansammlungen, namentlich in dem, nur acht Jahre zuvor (1690) von Feuerlein abermahl herausgegebenen Nürnberger Gesangbuche. Bringt dieses auch einzelne jener Lieder, so doch ohne Melodien — wie unter andern das Abendlied „Die Nacht ist vor der Thür“ (von Paul Weber); die Jesuslieder: „Spiegel aller Tugend; Jesus ist der schönste Nam“ (von Johann Angelus) und „Schönster (Liebster) Immanuel, Herzog der Frommen“ (von Ahasverus Frisch); — oder ihre Melodien stimmen denen des Darmstädter Gesangbuches nicht überein, wie bei Gueinzius' Liede: „Jesu, Jesu, du mein Hirt“, und Angelus': „Jesu wie süß ist deine Liebe“; nur ein einziger Fall der Gleichheit in Lied und Melodie findet sich bei Joh. Angelus „Meine Seele willst du ruhn“, wo aber auch die in den Anhang des Nürnberger Gesangbuches neu aufgenommene Singweise dieses Liedes nicht die von Georg Josephi ursprünglich dazu erfundene ist. Die Lieder sind unter folgende Abtheilungen zusammengestellt: Morgengesänge (eine Melodie); Abendgesänge (3); Bußgesänge (5); von der Verleugung (3); von Verachtung der Welt (4); Glaubensgesänge (5); von Beschaffenheit, von Beständigkeit des Glaubens, von der Großmüthigkeit, ohne Melodie; Jesusgesänge, mit 22 Singweisen; von der Geburt Christi, Neujahrsgedanken, beide ohne Melodien; vom Leiden Christi (3); von der Auferstehung (4); von der Himmelfahrt, ohne Melodien; von der Heiligung des Geistes (2); Bittgesänge, mit 29 Singweisen, Klaggesänge mit dreien, Kreuz- und Leidensgesänge mit zweien, Communiongesänge mit eben so vielen; Erweckungsgesänge mit elfen, Gesprächslieder, Trostgesänge mit je zweien, Freudengesänge mit dreien, Lob- und Dankgesänge mit 8; Lieder von Gelassenheit und Gemüthsruhe, von Betrachtung des Zeitlichen und Ewigen, jede Abtheilung mit zwei Singweisen; Abschiedsgesänge von der Welt zu Gott mit deren 4; ein Betrachtungsgesang des jüngsten Gerichts ohne Melodie, und zum Schlusse ein Lied von der endlichen Erlösung, auch „das anmuthige Endlich“ überschrieben, mit seiner Melodie. Psalm- und namentlich Gesprächslieder, obgleich diesen letzten ein besonderer Abschnitt gewidmet ist, ziehen sich durch das Ganze hin, so wie auch die Jesuslieder; diese sind dann nur unter andere Abtheilungen gebracht, wenn irgend ein eigenthümlicher Zug, eine bestimmte Richtung dazu berechtigte. Eben die Jesuslieder, die Bittgesänge, die Lob- und Danklieder, die Erweckungsgesänge bringen über die Hälfte aller Singweisen des Buches mit (67), mehr als die übrigen 29 Abschnitte desselben; in dieser Richtung fand der fromme Sinn der Zeit sich am meisten heimisch. Zu den Festliedern erhalten wir die unbedeutende Anzahl von neun, unter denen sich nur eine findet, die bis in die Mitte des Jahrhunderts hinaufreicht, die des Liedes: „O heiliger Geist, o heiliger Gott“, ursprünglich dem Weihnachtsliede: „O Jesulein süß, o Jesulein mild“ angehörig, und schon 1650 in Samuel Scheidts Tabulaturbuche anzutreffen. Als Dichter der Lieder unseres Buches erscheinen mehre, denen wir schon zuvor in kirchlichen Gesang- und Melodienbüchern begegneten: Johann Angelus, Johann Matthäus Meyfart, Adam Drese, Georg Albinus, Rist, Michael Frank, Ahasverus Frisch, Christian Gueinz; doch tritt nur Meyfarts schönes Lied: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ mit seiner in die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zurückreichenden Singweise auf, denen der übrigen begegnen wir, so viel ich finden konnte, hier zum erstenmale. Denn für Angelus' Lieder werden durchweg neue Weisen gegeben; die beiden Melodien zu Rist'schen Liedern die uns in unserm Buche geboten werden \*)

\*) Ist dieser nicht des Höchsten Sohn etc.

O Gottesknecht, o glühendes Licht etc.

gehören nicht seinem Sängerkreise an; daß die Singweise zu dem Jesusliede von Ahasverus Frisch „Schönster (Liebster) Immanuel Herzog der Frommen“ als eine von Johann Rudolf Ahle herührende sich nicht nachweisen lasse, haben wir an seiner Stelle bereits darzulegen gesucht; die drei Lieder Dresens endlich, als deren Dichter, Sänger und Seher er gerühmt wird: „Jesu rufe mich; Seelenweide, meine Freude; Seelenbräutigam“ könnten höchstens aus jenem älteren Hallischen Gesangbuche entlehnt seyn auf das unser Darmstädtsches sich gründet, und das etwa um 1695 erschienen seyn mag, wie ich aus einer Äußerung des Arnstädtschen Consistorialassessors Dlearius\*) schliesse, der ein damals herausgekommenes wegwerfend „ein pietistisches“ nennt, was auf Halle, damals im Gerüchte der Hauptfig des Pietismus zu seyn, schließen läßt. Aber auch dann würde für ihre Melodien mindestens das Darmstädter Gesangbuch die früheste Quelle bleiben, weil jenes Hallische, wie wir zu zeigen gesucht, keine Singweisen enthielt. Als wir Drese zuerst in Neumarks Lustwäldlein begegneten, behielten wir uns vor, über seine Lebensverhältnisse später Einiges mitzutheilen, was wir nun hier nachholen wollen. Adam Drese, über dessen Herkunft und frühere Schicksale wir keine Nachricht besitzen, erscheint zuerst als Geheimschreiber und Capellmeister Herzog Bernhards, sechsten Sohnes Herzog Wilhelms von Sachsen Weimar. Man sagt ihm nach, er sei damals vergnügungssüchtig und üppig gewesen, habe in den Opern jener Zeit gern die lustige Person gemacht, und nichts weniger als geistliche Neigungen in sich spüren lassen. Nach dem Tode seines Herrn (1678) sei er zuerst mit Speners Werken bekannt geworden, und habe durch sie und Luthers Schrift über den Römerbrief eine vollständige Sinnesänderung erfahren. Eine Zeitlang sei er dienstlos in Jena geblieben, dann habe er den Ruf als Capelldirektor zu Arnstadt angenommen, wo er jedoch wegen des Pietismus in große Verdrüsslichkeit gerathen sei. Besonders feindlich scheint ihm der dortige Consistorialassessor Dlearius gewesen zu seyn. In einem Briefe an Wegel nach Coburg (vom 9ten November 1718) nennt ihn dieser „einen arglistigen, unruhigen, mit fanatischen Grillen behafteten Mann, dessen Haus die Herberge aller subtilen und plumpen Pietisten und Schiliaften gewesen, der nicht werth sei, unter reine evangelische Lieder-Autores gesetzt zu werden“, und fügt diesen bitteren Äußerungen noch einige mißwollende Bemerkungen hinzu über Dresens häusliche Verhältnisse, die hier keine Aufnahme verdienen. Ganz anders urtheilt Spenner von Drese in der Vorrede, die er zu dessen „unbetrügllicher Prüfung des wahren, lebendigen und seligmachenden Glaubens“ (Jena 1690) schrieb. Er nennt ihn einen Mann, dem es nicht nur um seine Seele ein rechter Ernst sei, sondern der die Art des Christenthums mit ganz andern Augen und Tiefen ansehe, als der gemeine Haufe, auch unter den Evangelischen, und als „vielleicht unterschiedliche dererjenigen, welche solche Art andern vorzustellen von Gott gesetzt sind.“ Wir finden durch diese einander stracks entgegenstehenden Urtheile uns in die Mitte der sogenannten pietistischen Wirren versetzt, bei denen wir jedoch hier nicht verweilen, eine allgemeine Übersicht derselben vielmehr unserer künftigen Darstellung des beginnenden 18ten Jahrhunderts vorbehalten müssen. Ein jeder, der Drese's Lieder kennt — die bei den frommen Zusammenkünften in seinem Hause nach seinen Melodien gesungen zu werden pflegten, von dort aus sich dann weiter verbreitend, — und seine eben erwähnte geistliche Abhandlung gelesen hat, wird sich eher geneigt fühlen dem Urtheile des frommen, milden Spenner beizupflichten, als dem hämischen, feindseligen des Dlearius. Wegel,

\*) Wegel Anal. Hymn. I. 4. S. 29.

sein Zeitgenosse, versichert, daß nach glaubwürdigen Nachrichten er keinen Zweifel habe, daß Drefe auch Dichter der Lieder gewesen, die das Darmstädtische Gesangbuch uns bringt, und nimmt eine früher von ihm gegebene Nachricht zurück, wonach der Cantor Werner zu Meiningen Urheber der Weise des Liedes „Jesu rufe mich“\*) sei. Alle seine Melodien aber, selbst angenommen, daß schon das Hallische Gesangbuch (1695) sie enthalten habe, bleiben immer neue, dem Erscheinen des Darmstädter nur um wenige Jahre vorangegangene. Auf gleiche Weise verhält es sich mit den Melodien anderer Dichter, die als Sänger ihrer Lieder uns bereits früher beschäftigten, und nun mit diesen ihren Hervorbringungen auf dem Gebiete der Dichtung wie der Tonkunst, als kirchlichem Gebrauche gewidmeten, unserm Buche zuerst einverleibt sind: Knorr von Rosenroth, Joachim Neander, Georg Heinrich Neuß. Von dem ersten enthält es sechs Lieder mit seinen Singweisen, und ein siebentes tritt in Begleitung einer fremden auf; von Neander dreizehn aus seinen Bundesliedern und Dankpsalmen, neben zweien, deren Quelle wir nicht kennen, und von den Melodien jener gehören sechs ihm, eine siebente dem Capellmeister Strattner, während die der anderen sechs für unser Buch wohl neu erfunden seyn werden; von vier Liedern Neußens endlich bringen deren drei ihre Weisen aus dessen Heopfer mit, und nur die des vierten ist unbekannten, wahrscheinlich späteren Ursprungs. Mein alle die Werke dieser einzelnen Dichter, aus denen unser Buch jene Lieder und ihre Melodien entlehnte, sind nur um Weniges älter als dasselbe, sie verdanken einer gleichen Richtung und Sinnesart ihr Entstehen, als diejenige ist, in der dieses zusammengestellt wurde. Vor Allem aber wird man das Gepräge der Melodien ganz dem übereinstimmend finden, das diejenigen tragen, die mit Liedern unbekannter Dichter in unserer Sammlung erscheinen — 43 — oder mit solchen, deren Urheber hier zum erstenmale in einem kirchlichen Gesangbuche gefunden werden — Gottfried Arnold, Bernstein, Buchselder, Büttner, Grasselius, Gotter, Herzog, Kengehl (Prutenio), Lachmann, Lange, Liscow, Petersen, Benjamin Pratorius, Richter, Schade, Schröder, Scriber, Seebach, und zwei geistliche Dichterinnen, Henriette Catharine von Gersdorf, und Sophie Tranquilla Wolf. Eine ansehnliche Reihe von 20 Namen, und doch bringen diese geistlichen Dichter nur 35 Lieder mit eigenen Melodien, die meisten nur eines, drei von ihnen zwei, nur zwei ihrer drei, ein einziger (Gottfried Arnold) deren 4, und eben so nur einer (Petersen) ihrer fünf, von denen jedoch drei lateinische, für den Gemeinegesang nicht geeignete sind.\*\*). Wahrscheinlich veranlaßte der unbekannte Herausgeber unseres Buches, — vielleicht dessen Vorredner, nach welchem es zuweilen genannt wird — beliebte Tonkünstler seines Wohnortes, eigene Singweisen für diese neuen Lieder zu schaffen, da sie älteren nicht angepaßt werden konnten; oder er sammelte wohl nur diejenigen, die von sangeskundigen Gliedern der engeren frommen Vereine, aus deren Mitte die Lieder hervorgingen, für dieselben erfunden worden waren. Ein gemeinsames Gepräge, wir wiederholen es, zeichnet nicht allein sie, sondern alle übrigen des Buches aus; neben der Arienform, in welcher Taktwechsel — Gegenüberstehen bestimmt abgegrenzten vier- und dreitheiligen Maaßes — und der hüpfende, wiegende Schritt triplirter Takte nicht selten sich zeigt,

\*) S. die Melodie dieses, und des Liedes, „Seelenbräutigam“ unter Nr. 212. 213. der Beispiele.

\*\*) Erit, erit illa hora etc. S. 402

Jesu clemens, pie Deus = 51

Salve crux beata, salve = 335

ist es der Ausdruck des Schmeichlerisch-Süßen, Schmach tenden, geistlicher Verzüc kung und Wol lust, wenn wir uns dieses Ausdrucks da bedienen dürfen, wo wir an der reinen Gesinnung der Dich ter und Säng er sonst nicht zweifeln. Die vollste Innigkeit der Liebe zu dem himmlischen Vater, zu dem Erlöser, der uns die Kind schaft wiedergebracht, die Freudigkeit des Glaubens, alles dieses sollte in Lied und Singweise sich auf das Lebhafteste aussprechen, die tiefsten Töne irdischer Zärtlichkeit und Sehnsucht, die hellsten der Freude und des Jubels sollten, wo möglich, noch gesteigert werden, um an die Überschwenglichkeit solcher Gefühle nur hinanzureichen. In diesem Sinne sind die Melodien er funden, gewählt, ältere beibehalten und verworfen; und wenn auch über sie die Vorrede des Buches sich nicht verbreitet, und nur den vorherrschenden Ton der Lieder zu rechtfertigen bestrebt ist, so hat sie doch ohne Zweifel ein Gleiches mit den Melodien zu thun beabsichtigt, die jenen so genau sich anschließen. Hier begegnen wir nun einer neuen Ansicht kirchlicher Kon kunst im Allgemeinen, und namentlich kirchlichen Liedergesanges, ganz entgegengesetzt derjenigen, die um die erste Zeit der Kirchenver besserung die herrschende war. Damals ergriff man anmuthende Formen des Gesanges, wie sie aus dem allgemeinen Leben des Tages in Fülle hervorgewachsen waren, und machte sie zu Gefäßen geistlichen Inhalts; oder, — sofern dieser Ausdruck ein bloß äußeres Befassen und Befastwerden be zeichnen würde, ohne lebendige, gegenseitige Einwirkung, — man zeitigte durch sorgsame Pflege eine wild aufgewachsene Blume zu einer neuen Blüthe, schöner und voller als zuvor. Jetzt befand man sich fast seit zwei Jahrhunderten im Besitze vollkommen ausgestalteter Formen, fähig, den Inhalt heiliger Lieder zu verkörpern, allein dieser Inhalt wurde stets überschwenglicher, und wie die fortschrei tend verfeinerte, weniger mit einem frischen allgemeinen Leben mehr zusammenhängende, als von den Neigungen der sogenannten Gebildeten beherrschte Kunst immer neue Ausdrucksweisen zu erfinden ge nöthigt war, um dergleichen Anforderungen zu genügen, so griff man nun wiederum hinüber aus dem geistlichen Gebiete in diese Fülle des weltlichen, seit den Anfängen der Kirchenver besserung freilich ganz umgestalteten Lebens, um des sonst Unaussprechlichen mächtig werden, es nach Außen leiblich hinsel len zu können. War man früher bemüht, das Weltliche zu heiligen, so war man jetzt in einer Ver weltlichung des Heiligen begriffen, so sehr man sich auch gegen dieses Wort gesträubt haben würde, und wirklich gesträubt hat. Mit dieser, durch die ganze zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zwar angebahnten, nirgend indeß deutlicher als in dem Buche, das uns jetzt beschäftigt hat, ausge sprochenen Richtung stehen wir nunmehr in der That an einem Schlupunkte, mit dem eine neue Entwicklung einerseits, und eine entschiedene Gegenwirkung andererseits beginnt, welche mit mannich fachen Fäden zusammenhängen, deren Auseinanderbreitung wir uns vorbehalten müssen als Einleitung einer neuen Periode, der wir nicht vorzugreifen haben. Wir schließen demnach hier den Bericht über das Darmstädter Gesangbuch, ihm nur wenige, flüchtige Bemerkungen noch beifügend. Unser Buch giebt, wie angeführt, zu 361 Liedern nur 123 Singweisen, es war also bei der Mehrzahl jener ge nöthigt, auf ältere Melodien zu verweisen. Von diesen werden die meisten nur ein- zwei- höchstens dreimal in Bezug genommen, und dabei sowohl, als bei den seltener vorkommenden, über drei Male hinausgehenden Verweisungen, sind die Melodien des sechzehnten Jahrhunderts gegen die des folgen den entschieden zurückgesetzt. Der Fälle, wo auf eine Melodie des siebzehnten Jahrhunderts viermal verwiesen wird sind fünf, bei Singweisen des 16. Jahrhunderts nur drei; eine fünfmalige Verwei sung kommt bei jenen zwei-, bei diesen nur einmal vor; und wenn auch eine sechsmalige bei zwei

Melodien des sechzehnten, und nur bei einer des siebzehnten Jahrhunderts, eine siebenmahlige aber nur bei einer jenes ersten erscheint, so ist doch auf der andern Seite eben diese Zahl der Bezugnahmen die höchste, der wir bei Singweisen des 16ten Jahrhunderts begegnen, und es kommt kein einziger Fall vor, wo bei ihnen — wie bei zweien des 17ten — eine 15- und eine 13mahlige Verweisung erfolgte.

Diese vor allen begünstigten Melodien sind Crügers zu Heermanns Liebe: „O Gott du frommer Gott“ und Neumarks zu seinem eigenen „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, von denen die erste die am öftersten in Anspruch genommene ist. Auch erscheint es bemerkenswerth, daß wir die am häufigsten angewendeten Singweisen des sechzehnten Jahrhunderts zuletzt nur als solche erkenne, die entweder erst an der Grenze dieses und des folgenden entstanden, oder weltlicher Abstammung sind. Beides findet sich vereint bei der Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, welche siebenmahl, und der Melodie „Herzlich thut mich verlangen“, welche sechsmahl in Bezug genommen wird; bei der, dem 42sten der französischen Psalme entlehnten des Liebes: „Freu dich sehr o meine Seele“ auf welche sechsmahl, und der bekannten des Liebes: „Es ist das Heil uns kommen her“, auf welche fünfmal verwiesen wird, haben wir des weltlichen Ursprungs uns zu erinnern; ja, bei der 4mahl angewendeten des Liebes „Herr Christ der einig Gottes Sohn“ können wir an ihre nahe Verwandtschaft denken zu der jenes weltlichen „Ich hört' ein Fräulein klagen“, auf die wir früher hingedeutet. Jene Wahlen, durch innere Anziehung unbewußt geleitet, und wohl kaum mit Absicht getroffen, sind um so mehr bezeichnend.

Von Oberdeutschen und einigen Schweizerischen Melodienbüchern bleibt nur Weniges noch beizufügen. Es sind ergänzende Bemerkungen, die uns von dem Schlusse des Jahrhunderts zurück in eine frühere Zeit versetzen, und dann nicht wieder bis an das Ziel reichen wohin wir eben gelangt waren. Sie früher einzuschalten erschien um des Zusammenhanges willen nicht thunlich; hier möge man ihnen, als einem Zusätze ihre Stelle nicht mißgönnen.

Von Straßburg, das im sechzehnten Jahrhunderte durch seine Melodienbücher unter den deutschen Städten sich besonders auszeichnete, habe ich im 17ten nur eines von Bedeutung gefunden, offenbar eine Erneuerung des großen Kirchengesangbuches von 1560. Es erschien daselbst um 1616, im Drucke Anton Bertrams „durch sondern angewendeten Fleiß, Mühe, und Verlag Pauli Leber, Buchhändlers und Bürgers“, unter dem Titel: „Kirchengesangbuch, darinnen die fürnehmste und beste, auch gebräuchlichste Lieder und Gesänge auf die Hohe Fest, Item Psalmen Davids, Catechismi-Gesänge und andere Geist- und Schriftreiche Lieder über die Artikel unseres Christlichen Glaubens u. begriffen und zusammengetragen. Für die Kirchen und Schulen der Augsburgerischen Confessionsverwandten.“ Der Verleger, Paul Leber, eröffnet es durch eine „trostreiche Vorrede an das Christgläubig Volklein, vom Nutz der Psalmen und geistlichen Gesänge“; dann folgen im ersten Theile die Festgesänge und Hymni, 40 Lieder, denen 46 Melodien beige druckt sind, die aber nicht alle als selbständige gelten können, weil in neun Fällen sie entweder in schon dagewesener Art unverändert wieder vorkommen, oder doch nur mit unbedeutenden Abweichungen gegeben werden, so daß ihrer, streng genommen, nur 37 sind. Der 2te Theil giebt „die Psalmen des Königlichen Propheten Davids; 44 Lieder denen der Lobgesang des Zacharias nach Johann Englisch: „Gebenedeit sei Gott der Herr“ angehängt ist, mit 48 Singweisen, von denen 5 mehr oder weniger übereinstimmend wiederholte sind, 43 also

nur als selbständige gelten können. Der dritte Theil enthält: „die Sechs Stücke Christlicher Lehre, darin der Catechismus kurz gefasset“; 19 Lieder mit 20 Singweisen, von denen nach Abrechnung von 5 Wiederholungen nur 15 selbständige bleiben. Der vierte Theil befaßt: „Schöne Gesäng' aus heiliger Schrift“, unter die herkömmlichen Abschnitte zusammengestellt von „der Erlösung, Rechtfertigung, Buße, von Kreuz und Verfolgung, von der Christlichen Kirche, Christlichem Leben und Wandel, Morgen-Abend-Eischgesängen, von Tod, Sterben, Auferstehung, Begräbniß, jüngstem Gericht.“ Wir erhalten hier fünfzig Lieder, mit 45 beigebruckten Melodien, von denen zehn, theils bloße Wiederholungen, theils unbedeutende Veränderungen dagewesener darstellen. Den Schluß macht ein Anhang von zehn Liedern, deren sechs eigene Melodien neben sich haben, von denen zwei schon früher vorgekommen sind. Im Ganzen giebt demnach unser Buch 163 Lieder mit 165 beigebruckten Melodien, von denen, wenn wir Wiederholungen, die in 31 Fällen vorkommen, in Abrechnung bringen, 134 als selbständige übrig bleiben. Das Kirchengesangbuch von 1560 gab zu 110 Liedern 106 Melodien; innerhalb eines Zeitraums von sechs und fünfzig Jahren hatte also die Zahl der zu Straßburg im Kirchengebrauche seienden Lieder um 53, die der Melodien, von denen wir nur die selbständigen in Anschlag bringen, um 28 sich vermehrt. Die am häufigsten auch für andere Lieder gebrauchte Singweise ist die des Psalmliedes: „Es sind doch seelig alle die“ eine, wie es scheint, in Straßburg, wo wir sie zuerst finden, entstandene, und daher besonders volksthümlich gewordene; sie kommt neben ihrem ursprünglichen Liede noch sechsmahl vor. Nächst ihr erscheint am öftersten die Melodie „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn“, dreimahl außer ihrem Liede; zweimahl wiederholt sich die Weise des Psalmliedes „Nun welche hier ihr' Hofnung gar“ und die ionische des Lutherischen: „Aus tiefer Noth u.“; einmahl die phrygische dieses letzten, und so die der Lieder „Gelobet seyst du, Jesu Christ, Mag ich Unglück nicht widerstahn“, und anderer. Bei diesen Wiederholungen kommen zuweilen Abweichungen vor, anscheinend ohne zureichenden Grund. So erscheint in der Melodie „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn“ wo sie mit ihrem ursprünglichen Liede gegeben wird, der rhythmische Wechsel in der 2ten und 4ten Zeile des Aufgesanges, und in der letzten des Abgesanges beseitigt; wenn sie später dem Liede: „O Vater aller Frommen“ anbequemt wird, ist derselbe theilweise wiederhergestellt; wo sie für das Lied „Dich bitten wir, deine Kinder“ angewendet wird, vermissen wir ihn ganz, ohne die Überzeugung gewinnen zu können, weshalb man in diesen einzelnen Fällen eben so, und nicht anders verfahren sei. Eben so erscheinen bloße Versehungen der Melodien in höhere und tiefere Töne meist als ganz willkührliche.

Der schweizerisch reformirten Kirche war, eben wie wir dieses bei der norddeutschen gesehen haben, auch im 17ten Jahrhundert der Psalter fortdauernd das Hauptbuch für ihren Kirchengesang, dem die Lieder geistlicher Dichter seit der Kirchenverbesserung, und deren Melodien, nur als Anhang beigegeben wurden. So erschienen zu Zürich, bei Johann Jacob Bodmer gedruckt, um 1641 „die Psalmen Davids, frantzösischer Melodey nach in teutsche Reimen gebracht, durch D. Ambr. Lobwasser. Und hierüber den Psalmen auch ihre zugehörigen vier Stimmen beigegefügt. Von neuen übersehen, und mit einer sehr dienstlichen Vorred' gezieret.“ Diese rührt her von Johann Jacob Breitinger, Diener der Kirchen Zürich, und verbreitet sich über Nutzen und Frucht des Psalmgesanges. Aus einem ihr folgenden Berichte „an den verständigen Leser“ entnehmen wir, daß Psalmen gleicher Melodie, wenn auch von Goudimel bei ihrer Wiederkehr verschieden gesetzt, doch nur in einem einzigen



Tonsatz vorkommen, auf den später dann verwiesen wird, „damit das Buch nicht zu dick werde.“ Beigegeben nun ist diesem Psalter ein zweites Gesangbuch, bei demselben Verleger in eben dem Jahre erschienen, unter dem Titel „Etlliche Psalmen Davids: Fest-Kirchengesäng' und geistliche Lieder. Von Christlichen gottseligen Männern gestellt, aus anderen Psalmbüchern als die gebräuchlichsten und besten gezogen. In ihren gewöhnlichen Melodien auf vier Stimmen gerichtet.“ Hier erhalten wir die bis dahin am meisten verbreiteten Lieder der lutherischen Kirche, an Umfange etwas mehr als ein Drittel, und nicht ganz die Hälfte der Lobwasser'schen Psalmen. Die Melodien sind, rhythmisch und melodisch, im Ganzen treu wiedergegeben, ein Fortschritt des Tonsatzes aber ist kaum zu bemerken. Noch gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts sehen wir die Melodie hier zumeist in den Tenor gelegt, wovon nur in wenigen Fällen eine Ausnahme gemacht wird; bei denen der Lieder: „Ach Gott und Herr“ — das hier mit der bei Melchior Frank vorkommenden ionischen Weise erscheint — „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt; Auf meinen lieben Gott; Lobt Gott ihr Christen allzugleich; Mein auf Gott hoff und vertrau“; endlich bei der Weise eines umgedichteten Volksliedes „Es sollt' ein Mägdlein holen Wein“ das hier, als Brautlied, auf die Verehelichung Isaacs und der Rebekka gewendet wird: „Es wollt' ein Mägdlein Wasser gut reichen bei einem Brunnen“ u. Es darf nicht befremden, auf dem Titel des Buches die Lieder in Begleitung ihrer gewöhnlichen Melodien angekündigt zu finden, und sie dann oft doch in Verbindung mit ungewöhnlichen zu sehen. So hat nicht allein das Lied „Ach Gott und Herr“ sondern auch das so viel ältere Nicolaus Herrmanns „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ nicht seine herkömmliche, sondern die neuere Melodie, welche, soviel ich finden konnte, zuerst bei Melchior Frank erscheint, und es gehört mindestens nicht zu den gewöhnlichen Erscheinungen, wenn für das Lied „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“ die Weise des Liedes „Nun laßt uns den Leib begraben“ angewendet wird. Örtliche Wahl und Verwerfung einzelner Singweisen ist nicht so selten, und selbst in nahe gelegenen Orten finden Abweichungen statt in dem hier und dort Gewöhnlichen und Herkömmlichen. Das aber muß Wunder nehmen, die Wahl auf neuer Entstandenes gelenkt zu finden, und doch so gar keine lebendige Einwirkung des später Entwickelten wahrzunehmen; eine Kenntniß und Verbreitung desjenigen, was eine fortgeschrittene Zeit hervorgebracht, in Verbindung zu sehen mit dem Festhalten an einer früheren, unvollkommenen und unzweckmäßigen Form des Tonsatzes, der Einführung der Melodie in dem Tenore. Ja, eben dadurch wird es recht augenscheinlich, daß jenes Festhalten an einer früheren, im Fortgange der Entwicklung längst beseitigten Form, ein bloß gewohnheitsgemäßes gewesen, daß wir da nur von ihr abgegangen sehen, wo das Überlieferte, Angeeignete, in einer anderen Form entgegengebracht war. Die beiden Singweisen Melchior Franks sind bei diesem Meister, wie in seiner Zeit kaum anders zu erwarten ist, in die Oberstimme gelegt, man hat also ein Gleiches auch in unserm Buche gethan, ohne daß ein Grund ersichtlich wäre, aus dem es hier eher hätte geschehen sollen als in anderen Fällen. Zu den bedeutenden Psalm- und Melodienbüchern der Zeit ist demnach das besprochene nicht zu zählen, es kann eher als ein Beispiel gelten, daß der die Kunst in der Kirche ablehnende, mindestens beschränkende Sinn der schweizerischen Reformatoren lange nach ihrem Hinscheiden noch fortgewirkt, und eine lebendige Kunstblüthe nicht habe aufkommen lassen.

Ein Melodienbuch ähnlicher Art erschien in den ersten Jahren der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in Basel, im Verlage Hans Jacobs und Bartholome Gengenbachs von St. Gallen

gedruckt zu Basel bei Johann Jacob Genaths seel. Wittib, im Jahre 1659. Es führt den Titel: „Die Psalmen Davids sampt allerhand Fest = Kirchen = und Hausgesängen, von D. Ambrosio Lobwasser, D. Luthero vnd andern gottseligen Männern gestellt, außs neue mit 4 vnd etliche mit 5 Stimmen gezieret; wie auch ein kurzer Unterricht vom h. Abendmahl, für angefochtene Herzen, für Kranke vnd Sterbende. Veneben darzu gehörigen nützlich = auch täglichen Morgen = vnd Abend = Gebetten. Mit Befreyung ganz evangelischer Eydenossenschaft, in zehen Jahren nicht nachzutrucken.“ Auch hier bildet der Lobwassersche Psalter das Hauptbuch, und steht als erste Abtheilung den geistlichen Liedern voran. Die französischen Melodien sind beibehalten; sie stehen zumeist im Tenor, und nur da in der Oberstimme, wo Goudimel sie in dieselbe versetzte. Der Meister von dem die Tonsätze herrühren, ist nicht genannt: Die Zueignung, und das Vorwort Johann Jacob Walleß, Dieners am Wort Gottes bei St. Elßbethen in Basel, geben darüber nur entfernte Andeutungen. In jener heißt es, die Tonsätze seien „von den besten Componisten dieser Zeit von vier und fünf Stimmen verfasst“; in diesem, daß „nicht nur Doctor Lobwassers, sondern auch die vorigen Psalm = Fest = Kirchen = und Hausgesang, auf ein' ganz neue musicalische Weiß da componiret stehn“, was man aber nicht von einer neuen Form des Sanges zu verstehen hat, sondern einer neuen, bisher noch nicht bekannt gemachten Arbeit der Tonsäzer, die freilich einer alten, fast veralteten Form sich anschließt, und in der nichts Ursprüngliches wahrzunehmen ist. Die zweite Abtheilung bilden die geistlichen Lieder, unter der besondern Aufschrift: „Vollständiges Gesangbuch, aus gewüssen Psalmen Davids, auch andren Texten göttliches Wort, vnd den fünf Hauptstücken des christlichen Catechismi: wie auch Schriftmäßige Festgesang, vnd Lieder, gewüßem Stande, Zeit and Anliegen nach zu betrachten; gestellt von Martino Luthero D. vnd andern gottseligen Männern, welche bei eyngang eines jeden Psalms vnd Gesanges angedeutet werden, zusamt dem kurzen Einhalt derselben. Außs neue wiederumb vermehret, vnd (mit) sehr schönen Melodien zu 4 Stimmen verbessert.“ Dieses Gesangbuch, bei dem wiederum die Psalmen als Hauptinhalt vorangehen, die Lehrlieder die nächste Stelle nach ihnen einnehmen, die Festlieder aber den übrigen nachstehen, ist an Inhalt etwas reicher als das Züricher, aber als Quelle der Lieder und Singweisen um Vieles unzuverlässiger, weil weder die einen noch die andern ohne Veränderung gegeben werden. Auch hier erscheinen fremde Melodien für bekannte Lieder; so für den Katechismusgesang Luthers: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ eine, sowohl von der gebräuchlichen, dem Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir“ entlehnten als von der süddeutschen, bairischen, abweichende dritte, aus harter Tonart; eine gleichfalls ungewöhnliche für den Sterbegesang „Herzlich thut mich verlangen“; eben dergleichen für die Lieder: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn; Lobt Gott ihr Christen allzugleich; Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit — in der wir nur Anklänge der ursprünglichen, aus französischem Volksgesange entlehnten finden — und: „Ach Gott und Herr“ — in der uns wiederum die bei Melchior Frank vorkommende entgegengebracht wird, nur um einen Ton höher versetzt und im Tenor eingeführt. Der bezeichnende rhythmische Wechsel ist fast überall aufgelöst, was namentlich bei den Weisen der Lieder „Ein' feste Burg ist unser Gott“ und „Herr Christ der einig' Gottes Sohn“ für Denjenigen störend erscheint, der sie in ihrer ursprünglichen Gestalt besonders liebgewonnen hat. Bei den fremden Melodien ist er dagegen meist unbeeinträchtigt geblieben; so bei der des Liedes „Ach Gott und Herr“, wo er leichter fast noch hätte aufgelöst werden können, wenn seine Ausschließung in der bewußten Absicht des Herausgebers gelegen

hätte. Den Melodien ist ihre Stelle durchgängig in der Tenorstimme angewiesen; ich fand nur eine einzige Ausnahme an der Singweise des Liedes: „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ wo sie der Oberstimme zugetheilt ist. Wir sehen, die Bemühungen Samuel Marschalls um den Tonsatz der Melodien des Psalters wie der geistlichen Lieder, hatten in der Schweiz keinen empfänglichen Boden gefunden, und man war bald nach ihm zu der alten gewohnten Weise zurückgekehrt.

So hätten wir denn diesen unseren Abschnitt noch mit einem Rückblicke auf den heiligen Gesang der reformirten Kirche, und auf das Verhältniß der Kunst des Tonsatzes zu ihm geschlossen; zu der letzten dieser Betrachtungen konnten die schon zuvor besprochenen Bremer Psalm- und Liederbücher uns keine Veranlassung geben, da sie nur die einfachen Melodien enthalten. Eben so verhält es sich mit dem Anhange geistlicher Lieder zu dem, 1646 zu Amsterdam bei Ludwig Elzevier erschienenen Lobwasserschen Psalter, mit den Tonsätzen Claudius le Jeune zu den französischen Melodien. Er giebt in gleicher Art nur die Singweisen ohne Tonsatz, ja, ohne Grundstimme; und bei ihm nicht minder sehen wir die Psalmen und Schriftgesänge, wie die Katechismuslieder den Festliedern vorangehend, als gleichsam nur geduldeten, hinter dem aus den Worten der Schrift Geschöpften mit Recht zurückzustellenden Gesängen.

## Sechster Abschnitt.

Samuel Scheidt und Johann Bachelbel.

**Andeutungen über das Orgelspiel bei dem evangelischen Kirchengesange im sechzehnten Jahrhunderte.**

Das Orgelspiel, auch nur sofern es in der evangelischen Kirche sich ausgebildet hat, ist ein so bedeutendes Kunstgebiet, daß seine Entwicklung eine ausführliche, selbständige Darstellung erfordert, um genügend zur Anschauung gebracht zu werden. Auch ist seine Geschichte nur zugleich mit der des großartigen Tonwerkzeuges denkbar, wodurch es in das Leben getreten ist. Die Kunst hat in diesem nicht nur ein Organ sich geschaffen, sie ist selber an ihm herangereift; eifrig hat sie ausgebeutet, was ihr an Mitteln durch dasselbe geboten wurde, und seine Mängel haben Scharfsinn und Forschung angeregt, die geschickte Hand in Bewegung gesetzt, um dieselben zu überwinden, und etwas immer mehr Genügendes hervorzubringen. Eine Schranke haben freilich diese Bemühungen gefunden, aber wer dürfte behaupten, daß sie es für immer seyn werde? und selbst als solche hat sie das Fortstreben zum Besseren nicht gehemmt, ihm nur einen bestimmten engeren Kreis angewiesen. Darf man den Orgelton starr und unbeugsam nennen, im Vergleiche mit dem lebendigen des Gesanges, so ist er zugleich stätig und gleichmäßig wie keiner, und vielfach hat man ihn abzuschatten gewußt durch die mannichfachste Art seiner Hervorbringung, ja, die Möglichkeit errungen, durch Verbindung verschiedener Registerzüge, das Sanfte, Weiche, mit dem Herberen, Schärferen, im Zusammenklängen zu den eigenthümlichsten Klängen zu verschmelzen, im Gegeneinanderklängen durch die bedeutungsvollsten Gegensätze selbständiger Melodien ein jedes nach seinem Werthe geltend zu machen. An den Bedingungen, an den Grenzen des Instrumentes hat der von dem Style des Gesanges so wesentlich und nothwendig abweichende Orgelstyl sich herangebildet. Wollten wir diesen Wechselbeziehungen genau nach-

gehen, sie ausführlich schildern, unter der Voraussetzung daß ein so wesentlicher Theil des evangelischen Gottesdienstes eine solche Schilderung erheische, so würden wir von dem Hauptgegenstande unserer Darstellung uns bald weit entfernt finden, und um Vieles hinausgegangen seyn über ein jedes richtige Verhältniß derselben.

Eine Stelle verdient indeß das Orgelspiel in derselben, zumahl wegen des wesentlichen Einflusses, den es auf die Ausbildung des kirchlichen Kunstgesanges in einem späteren Zeitraume geübt, der uns künftig beschäftigen wird. Was wir geben dürfen, können jedoch nur Andeutungen seyn, ein leichter Umriss in der Hoffnung künftiger Ausführung, wenn Gottes Gnade sie gewähren möchte. Einen Umriss dieser Art denken wir aber nicht etwa durch Wiederholung dessen hinzuzichnen, was wir im Laufe dieser Darstellung an Urtheilen der Zeitgenossen über einzelne Orgelmeister vernahmen, die zugleich Sangmeister waren, und dadurch, weil geistliche Sänger oder Seher, in den Kreis unserer Betrachtungen gehörten. Dergleichen Urtheile sind schätzbar, wenn sie uns dasjenige, was seinem wesentlichsten Theile nach mit dem Leben des ausübenden Künstlers verloren geht, die Art seines Vortrages, einigermaßen deutlich machen können, wenn wir das auf diesem Wege Erfahrene an eigenen Hervorbringungen des Meisters zu prüfen, und dadurch eine Anschauung seiner künstlerischen Thätigkeit zu gewinnen vermögen. Dazu sind wir indeß bei den wenigsten dieser Meister befähigt, weil wir keine Werke von ihnen besitzen, oder doch nicht eine genügende Anzahl derselben. Darum lassen wir jene Einzelheiten an ihrer Stelle, wo sie als belebende Züge etwas gelten mögen; ein Bild von Zuständen der Kunst würde auch ihre beste Zusammenstellung uns niemahls gewähren. Wir bedürfen eines festen Haltpunktes, und diesen finden wir an zwei hervorragenden Gestalten aus dem früheren und dem späteren Theile des Jahrhunderts. Ein Reichthum an Schöpfungen steht uns von ihnen zu Gebote; wir stellen die Bilder von Zuständen der Orgelkunst in bestimmten Zeiten, die uns durch sie geboten werden, gegenüber, und an diese möge dann, zurückblickend in die Vergangenheit, vorausschauend in die Folgezeit, eine Reihe von Andeutungen sich knüpfen, die das Werden und Gewordenseyn, die daraus erwachsende Hoffnung für die Zukunft, den Zusammenhang von Allem diesem mit dem kirchlichen Leben, uns erkennbar machen, woran wir uns hier genügen lassen.

Der ältere dieser Meister, der uns als Stellvertreter der Orgelkunst in der evangelischen Kirche um die frühere Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gilt, ist **Samuel Scheidt**. Er war zu Halle in Sachsen geboren; um das Jahr 1587, wie wir aus einer Inschrift schließen, die hinter Versen zu seinem Ehrengedächtnisse an der alten Orgel der Moritzkirche zu Halle stand, und worin er ein um 1654, am Charfreitage (25. März) in sieben und sechzigjährigem Alter Heimgegangener genannt wird. Von seinen früheren Lebensverhältnissen ist uns Genaueres nicht bekannt; in Matthiesons Ehrenpforte (S. 331) findet sich nur, angeblich nach einer handschriftlichen Quelle, die Nachricht, daß er seine Bildung als Organist dem berühmten Peter Swelinck, einem Schüler Zarlino's verdanke, zu dem er — wie es scheint in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts — zusammen mit Melchior Schibdt von Hannover, Paul Syfert von Danzig, Jacob Schulz (Prätorius) und Heinrich Scheideman von Hamburg in die Lehre gegangen sei. Später — mindestens seit 1620 — stand er als Organist und Capellmeister im Dienste Christian Wilhelms, Markgrafen von Brandenburg, der seit der Thronbesteigung seines Vaters, des Churfürsten Joachim Friedrich, (1598) unter dessen 7 Söhnen er der jüngste war, das Erzbisthum Magdeburg verwaltete. Scheidts Wohnort blieb in-

deß in seiner Vaterstadt Halle, und darin scheint eben so wenig, wie in seinem Verhältnisse als Organist, sich etwas geändert zu haben, als Christian Wilhelm um 1626 als Verbündeter des Dänenkönigs geächtet, 1631 bei der Erstürmung und Zerstörung Magdeburgs gefangen genommen, und der Haft endlich nur durch Übertritt zur katholischen Kirche erledigt wurde. Diesem Dienstherrn unseres Meisters ist dessen, so viel wir wissen frühestes Werk gewidmet: achtstimmige geistliche Gesänge (Cantiones sacrae octo vocum) die um das zuvor genannte Jahr 1620 zu Hamburg im Verlage Michael Hering's, und im Drucke Paul Lange's erschienen. Dieses Werk enthält 39 Lieder, von denen fünfzehn auf bekannte Kirchenweisen gesetzt sind; die Lieder: Veni sancte spiritus (7), Komm h. Geist (Nr. 8. 39), Gelobet seyst du Jesus Christ (11), Nun komm der Heiden Heiland (12), Das alte Jahr vergangen ist (14), In dulci jubilo (15), Ein' feste Burg (16), Gott der Vater wohn uns bei (17), Puer natus in Bethlehem (18), Christe der du bist Tag und Licht (19), Christ lag in Todesbanden (22), Herzlich lieb hab' ich dich o Herr (28. 29), Vater unser im Himmelreich (32.). Wir finden also frühe schon unseren Meister als Setzer in einem bestimmten Verhältnisse zu dem Kirchengesange. In diesen seinen Choralstücken, zumahl denen, die sich über alle Strophen der Lieder ausdehnen (wie bei dem zuletzt genannten, und dem über die Singweise „Christe der du bist Tag und Licht“), erkennen wir, neben dem nach den Grundsätzen des 16ten Jahrhunderts gebildeten, und in seinen Werken daher einen Nachklang dieser Zeit darstellenden Tonkünstler, zugleich den Orgelmeister. So ist die erste Strophe des eben erwähnten Liedes als zweichöriger, im Zusammenwirken beider Chöre meist in der That achtschimmiger Satz behandelt, dessen bewegender Grundgedanke die Melodie des Liedes ist; die siebente und letzte — die Doxologie: Gott Vater sei Lob Ehr und Preis — als choralartiger, ebenfalls rein achtschimmiger Gesang, dem jene Singweise in der Oberstimme des ersten Chores, unverändert und ungebroschen, bis auf die Wiederholung der ersten Zeile mit wechselnder Stellung der Chöre, zu Grunde liegt, nur im breitheligen Maße einhergehend; ein Satz, der mit einer breiten Schlußformel geraden Taktes endet. Hierin thut sich der gewandte Sangmeister im Sinne des 16ten Jahrhunderts kund. In der Behandlung der übrigen Strophen kündet dagegen durchaus der Organist sich an. Die 2te und 3te Strophe erscheinen als 4stimmige Sätze, bei denen die Melodie, in jener, der Oberstimme, in dieser, dem Tenor als fester Gesang zugetheilt ist. Die 4te ist ein zweistimmiger Satz, in welchem die Oberstimme und der Alt wechselsweise die einzelnen Melodiezeilen in dem Verhältnisse der Octave wiederholen, die dagegen ausgeführten Sätze aber um eine Quinte versetzt hören lassen. In der 5ten, wieder vierstimmigen, geht die Melodie als fester Gesang in die Grundstimme über; in der 6ten führen zwei Soprane nach einem halben Schlage einen Canon im Einklange aus über die in den Tenor gelegte, stetig, ohne Unterbrechung, fortschreitende Melodie. Bei allen diesen Sätzen ist durchaus mehr auf Erfüllung der Bedingungen gesehen, welche die gewählte Setzart dem Meister auflegte, als auf sinngemäße Betonung des Wortes; die Aufgabe ist so gestellt, wie es dem frei arbeitenden, nur auf tonkünstlerische Ebsung gerichteten Organisten vergönnt ist. Die der Melodie gegenübergestellten, sie tragenden, umschließenden, auf ihr ruhenden, einander verflochtenen Wendungen, ziemen mehr der größeren Beweglichkeit eines Instruments, als daß sie sangesgerecht wären. Es ist eine Behandlungsweise der Art, wie sie damals ohne Zweifel dem Meister bei seinen Choralvorspielen geläufig geworden war, und vollkommen derjenigen übereinstimmend wie wir sie später in der Reihe von Orgelstücken finden werden, welche er nur 4 Jahre später herausgab.

Hier nun richten wir einen Blick in die Vorzeit unseres Künstlers, ehe wir uns mit diesem feinem Werke beschäftigen. Was uns von Orgelsachen aus dem sechzehnten Jahrhunderte überblieben ist, zeigt uns das Orgelwesen auf einer untergeordneten Stufe, als eine noch nicht selbständig entwickelte Kunst, soviel man auch dem Instrumente sonst abgewonnen, und dasselbe vervollkommen haben mochte. Das Orgelspiel war damals, dem Wesentlichen nach, wie das Instrumentenspiel überhaupt, nur ein Nachhall des Gesanges; offenbar, wenn wir von der großen, ja, bei vollem Werke überwältigenden Tonkraft der Orgel absehen, ein wegen der Unbeugsamkeit ihres Klanges nur schwacher und unvollkommener. Der Organist setzte aus den einzelnen Stimmbüchern damals erschienener geistlicher Gesänge die beliebtesten sich ab, — brachte sie in die Tabulatur — und führte sie dann als Vor- oder Zwischenspiele, oder am Schlusse bei dem Gottesdienste aus. Die erste Hinneigung zu einem, von der Gesangesart sich lösenden, und selbständig ausbildenden Orgelspiele, war das sogenannte Diminuiren oder Coloriren; die Überkleidung der einzelnen Schritte einer Melodie durch eine Fülle rasch dahineilender Töne, jedoch so, daß die von ihnen, wenn auch verhüllte Wendung des melodischen Fortbewegens doch erkennbar bleibe, indem innerhalb jener ausschmückenden Figuren immer diejenigen Töne durch ihre Stellung als der rechte Kern bezeichnet wurden, auf denen dieser Fortschritt beruhte. Das Eine und das Andere finden wir in der zu Leipzig bei Jacob Berwalds Erben um 1571 gedruckten „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ welche **Elias Nicolaus**, sonst **Ammerbach** genannt, Organist zu Leipzig an der S. Thomaskirche, „der Jugend und den Anfahenden dieser Kunst zum Besten in Druck verfertigt“ hatte. Hier erscheinen zuerst 44 abgesetzte Gesänge, geistlichen und weltlichen Inhalts, die ersten zum Theil in einer Reihe, zum Theil auch mit jenen vermischt, oft in seltsamer Folge; so steht hinter dem Gesange „Allein nach dir, Herr Jesu Christ verlangst mich“ unmittelbar „Ein Henlein weiß mit großem Bleis“, und nur kurz vor der Melodie: „Wenn wir in höchsten Nothen seyn“ begegnet uns das Lied: „Paulle lieber Stallbruder mein.“ Wir haben deshalb noch nicht vorauszusetzen, daß man eben dieser gemeinen Melodien ohne Unterschied bei dem kirchlichen Orgelspiele sich werde bedient haben, was etwa nur mit solchen geschehen seyn mag, bei denen man kein Bedenken getragen hätte, sie für geistliche Lieder anzuwenden, oder mit denen dieses wirklich schon geschehen war. Eben so wenig dürfen wir vermuthen, daß dieses mit den (funfzehn) „gemeinen guten deutschen Tänzen“ oder den, sich diesen anschließenden „Passamezzen, Reprisen und Galliariden“ der Fall gewesen sei, die auf diese Gesänge folgen. Sie stehen hier lediglich zu heiterer Abwechslung für den Hausgebrauch, wie denn Regale, Positive — Orgelinstrumente in kleinerem Maaßstabe — in den Häusern begüterter Bürger damals sehr beliebt waren. Hinter diesen Tänzen finden wir die „gecolorirten Stücklein“, zwölf an der Zahl, wiederum Geistliches und Weltliches vermischt; neben: „Gott ist mein Licht und meine Seeligkeit; Bewahr mich Herr und sei nicht fern“ u. auch: „Mag ich Herzlief erwerben dich; Peterken sprach tho Peterken, id hebbe so ein schön Kammirken; der Friesische Tritt oder Galliard“ und Anderes. Den Beschluß machen „etliche Stücklein cinque vocum“, ihrer sieben, durchweg, wie die meisten des Büchleins, abgesetzte, für den Organisten handrecht gemachte Gesänge. Kaum wird eines aller dieser Stücke dem Herausgeber als Erfinder angehören, wahrscheinlich gebührt ihm nur das Verdienst des Einrichtens für die Orgel. Hin und wieder nennt er die Urheber der Sätze: Matthäus le Maître, Johann Baptista, Wolf Heinz, Antonio Scandelli, Ivo de Bonto, Orlandus u. zuweilen erkennen wir sie auch als bekannten

Gesangswerken entlehnte. Ganz ähnlich verhält es sich mit „Zwei Büchern Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auf Orgel und Instrument“ welche **Bernhard Schmidt**, Bürger und Organist zu Straßburg, daselbst um 1577 bei Bernhard Tobin herausgab. Hier finden wir zunächst 18 vier-, fünf- und sechsstimmige für die Orgel eingerichtete Gesänge des Orlando Lasso, und deren zwei von Grequillon und Richafort; sodann 28 weltliche Lieder — italienische, französische, deutsche — von Ferrabosco und Cyprian de Rore, Meiland und Stephan Birler, Arcadelt und Clemens von Papa, so wie Anderer; endlich 17 Länze; Alles colorirt, in der zuvor angegebenen Bedeutung. Diese Coloratur oder Diminution wird auch, neben dem Handrechtmachen und Zusammenstellen, die einzige Thätigkeit gewesen seyn, die dem Herausgeber bei diesem Werke beizumessen ist. Ein drittes Buch dieser Art ist endlich das um 1583 im Druck Leonhard Reinmichels und im Verlage Georg Millers (zu Augsburg?) herausgegebene „schön nutz- und gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch“ des Auginger Organisten **Jacob Paiz** von Augsburg. Dieser hat hier schon mehr auf den Gebrauch bei dem Gottesdienste Rücksicht genommen, denn er giebt „etlich der berühmten Componisten beste Motetten, mit 12, 8, 7, 6, 5 und 4 Stimmen, außerlesen 1c. auf alle fürneme Festa des ganzen Jahrs, und zu dem Chormas gesetzt“; allein er verschmäht auch nicht „allerhand der schönsten (weltlichen) Lieder Pass'e mezzo und Läng“ und bemerkt, es seien „alle mit großem fleiß colorirt.“ Selbständige Werke für die Orgel geben später in Italien am Schlusse des sechzehnten, im Beginne des 17ten Jahrhunderts, die großen Orgelmeister Johann Gabrieli und Claudio Merulo, von denen jener in der Canzonnenform mehr nach dem Gesangartigen hinneigt, dieser in der Toccatenform mehr den gewandten „Coloristen“ zeigt, der dennoch durch choralartige Zwischensätze dem Colorirten und Diminuirten schickliche Abwechslung an die Seite zu stellen weiß. Der rüstige „die Italos nach bestem Vermögen imitirende“ **Michael Praetorius** bringt uns nun in dem 7ten Theile seiner Sionischen Musen (1609) und in seiner Hymnodia Sionia (1611) schon achtbare Beweise eines aus beiden Richtungen des Orgelspiels in ihrer Verschmelzung hervorgehenden, an Melodien des evangelischen Kirchengesanges als Aufgaben für ausgedehntere Ausführung sich heranbildenden Orgelstyles. Seine vierstimmigen Sätze über die Melodien der Lieder: „Nun lob' mein' Seel' den Herren; Ein' feste Burg ist unser Gott; Christ unser Herr zum Jordan kam; Wir glauben all' an einen Gott“ 1c. sind achtenswerthe Beispiele seines Fleißes und Scharffsinns, wie seiner Erfindungsgabe. An der ersten dieser Melodien, die für contrapunktische Durchführung weniger geeignet ist als die anderen, übt er sich zu meist in den zierlichsten ausschmückenden Dehnungen; in den Durchführungen der übrigen Singweisen von denen die des dritten der genannten Lieder die am längsten ausgespinnene ist, erscheint er bald fugirend, bald zu der — in mannichfach veränderten Rhythmen eingeführten — Melodie als festem Grundgesange, in den andern sie tragenden, einschließenden, über sie sich aufbauenden Stimmen, reich geschmückte Tongewebe wirkend. Unfehlbar wird er der erste deutsche Organist von Bedeutung gewesen seyn, der seine Kunstfertigkeit und Meisterschaft nicht in handgeredtem Absetzen und mannichfachem Coloriren eines schon fertig gegebenen Tonsatzes bewährte, sondern eine einfache Melodie als Aufgabe für neue, selbständige, schon ursprünglich orgelrechte Sätze benutzte. An jenen älteren Orgelmeistern erkennt man die, ursprünglich nur den Kunstgesang Begleitenden, dann eine Art von Selbständigkeit, und — daß wir es so nennen — Ebenbürtigkeit mit den ihr Tonwerkzeug an Biegsamkeit um Vieles überragenden Singstimmen Erstrebenden, indem sie jenes eigenthümliche Vorzüge durch

ihre Handfertigkeit geltend machten; wogegen Prätorius schon ursprünglich nur sein Instrument im Auge hat, aus geistlichem Stoffe für dasselbe zu schaffen, und so den Gottesdienst seiner Kirche zu schmücken bemüht ist.

Nach dieser Abschweifung durch die wir den Standpunkt zu bezeichnen strebten, auf dem die Orgelkunst um 1624 stand, als Samuel Scheidt mit seinem zuvor angeedeuteten Werke hervortrat, kehren wir zu diesem selber zurück. Es erschien zu Hamburg, gedruckt von Lorenz Pfeiffer, im Verlag und auf Kosten Michael Heringß, in drei Theilen, unter dem Titel: *Tabulatura nova*;\*) einer Aufschrift, welche, wie wir gesehen, alle bis dahin erschienenene Orgelbücher geführt hatten. Auch hier, wie in diesen, finden wir eine Vermischung des Geistlichen mit dem Weltlichen. Unter dreizehn Nummern, die der erste Theil enthält — außer einer Reihe nicht besonders gezählter, mannichfacher Canons — erscheinen in demselben vier Choräle, bei denen die Melodie als fester Gesang behandelt wird: „Wir glauben all' an einen Gott; Vater Unser im Himmelreich; Warum betrübst du dich mein Herz; Da Jesus an dem Creuze stundt“ 1c. und ein fünfter, dessen Melodie als bewegender Grundgedanke einer längeren Durchführung gebraucht ist: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.“ Neben diesem geistlichen Inhalte tritt dann, der Zahl, wenn auch nicht dem Umfange nach, der weltliche überwiegend hervor. Die Ausführung des zuletzt gedachten Chorals führt den Namen *Fantasia*, wohl deshalb, weil sie, ohne eine Form des Vorgesages streng festzuhalten, sich frei und ungezwungen ergeht; außer ihr werden uns hier noch zwei Fantasien geboten ohne die Grundlage einer geistlichen Melodie. Die erste in Form einer vierfachen Fuge über das Hauptmotiv eines fünfstimmigen Madrigals von Palestrina: *Io son ferito, ah! lasso!*\*\*) mit welchem ein auf- und ein niedersteigender Satz durch die Halbtöne, und eine kurze melodische, für die Grundstimme zumahl geeignete Wendung verbunden, und mit allerhand Gegensätzen in freier Ausführung verflochten werden, so daß mancherlei Formen des Sages hervortreten, und auch hier die gewählte Benennung einer Fantasie, neben der in weniger strengem Sinne zu nehmenden einer Fuge, als geeignet sich bewährt. Mehr noch tragen das weltliche Gepräge die Reihen von Veränderungen über weltliche Liedweisen und Länze, die zwischen diesen anderen Sätzen stehen: zwölf Veränderungen über die Melodie eines niederländischen Liedchens „Weh Windchen weh“, sieben über die eines anderen „Ach du feiner Reuter“, 1c. und zehn über die eines französischen „Est ce Mars“; endlich ein *Passamezzo* mit 12 Veränderungen, und zwei *Couranten*.

\*) Die vollständigen Titel dieser 3 Theile lauten:

- I. *Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalmodiarum, fantasiarum, cantilenarum, Passamezzo, et Canones aliquot. In gratiam Organistarum adornata a Samuele Scheidt, Hallense, Reverendiss: Illustrissimique Principis ac Domini Dn. Christiani Guilielmi, Archiepiscopi Magdeburgensis, Primatis Germaniae Organista et Capellae Magistro. Hamburgi, Typis et Sumptibus Heringianis, Anno MDCXXIV.*
- II. *Pars Secunda Tabulaturae, continens Fugam, Psalmorum, Cantionum et Echus, Tocatae etc. Variationes varias et omnimodas. Pro quorumvis Organistarum capta et modulo. Auctore etc.*
- III. *Tertia et ultima pars Tabulaturae, continens Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmum de Coena Domini sub communione, Hymnos praecipuorum festorum totius anni, Magnificat 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Toni, Modum ludendi pleno Organo & Benedicamus. Una cum indice omnes tres partes continente copiosissimo, composita et adornata. In gratiam Organistarum, praecipue eorum, qui musice pure, et absque celerimis coloraturis Organo ludere gaudent. Auctore Samuele Scheidt. Anno IesVs ChristVs noster reDeMptor VIVit. Die Widmung ist datirt: Halae Saxonum, Cal. Martii, Anno VIVat MVsICA DIVina.*

\*\*) Im Buche, so wie in dessen Register steht: *Io son Ferito Lasso.*



Eine mäßigere Beimischung des Weltlichen findet sich in den 12 Tonsätzen des zweiten Theiles. Den Kern desselben bilden vier ausgeführte Choralmelodien „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr; Christ lag in Todesbanden; Christe qui lux es et dies; Gelobet seyst du Jesus Christ; um ihn reihen sich zwei 4stimmige Fugen, die erste in der Gegenbewegung; eine 3stimmige Fantasie; ein Echo auf zwei Manualen, mit sanften und scharfen Stimmen vorzutragen; eine Toccate zu 4 Stimmen, gegründet auf eine Melodie unbekannten Ursprungs: in te Domine speravi. Dazwischen erscheint als weltlicher Abkunft ein englisches Lied „von der Fortuna“ mit 5 Veränderungen; eine Allemande mit deren zehn, eine zweite (Also gehts, also stehts) mit sieben, zu zwei, drei und vier Stimmen. Der dritte Theil endlich enthält nur Geistliches, zur Anwendung bei dem Gottesdienste Geeignetes. Ein Kyrie Dominicale aus dem 4ten Tone eröffnet ihn; dann folgen neun Magnificat aus den acht kirchlichen Intonationen und dem Pilgertone, und Hymnen für alle heiligen Zeiten des Jahres. Für den Advent: Veni redemptor gentium; für die Weihnachtszeit: A solis ortus cardine; für die Fastenzeit: Christe qui lux es et dies; für die Osterzeit: Vita sanctorum decus angelorum; für Pfingsten: Veni creator spiritus; für Trinitatis: O lux beata Trinitas. Diesen schließt sich eine kurze Ausführung an über das Credo in unum Deum, das als fester Gesang in der Grundstimme erscheint, während in den andern Stimmen, näher und ferner, die Weise des Lutherischen „Wir glauben all' an einen Gott“ anklingt; eine über sechs Strophen sich erstreckende Durchführung der Weise des Abendmahlsliedes: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“; endlich zwei Benedicamus (zum Gebrauch bei dem Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes) zu sechs Stimmen, als „eine Manier auf dem ganzen vollen Werke mit dem Pedal zu spielen.“ Überblicken wir den reichen Gesamteinhalt dieses Werkes, so überzeugen wir uns bald, daß in ihm das Weltliche, ob es wohl in dem ersten Theile zu überwiegen scheint, doch nur eine neben dem Geistlichen hergehende, heitere Zugabe zum Gebrauche auf Hausorgeln sei, die deshalb von ihm nicht getrennt worden, weil der bisherigen Sitte zufolge das Miteinandergehen beider als unanstößig erschienen war. Wir sehen nun hier von dem weltlichen Theile ab, als unserem Zwecke fremd, und wenden uns zu dem geistlichen, der nur in dem dritten Abschnitte des Werkes in einer gewissen zusammenhängenden Folge gegeben wird, die wir unserer Betrachtung zu Grunde legen, den Inhalt der übrigen an zweckmäßiger Stelle einordnend.

Nach der Aufschrift des dritten Theiles ist derselbe vornehmlich denjenigen Organisten zu Liebe gearbeitet, welche die Orgel ohne rasches Laufwerk rein musikalisch — *musice pure* — zu spielen lieben; was mit andern Worten sagen will, Solche, die eine kernhafte, mäßig geschmückte Durchführung, einer bloß zierlichen, der Fingerfertigkeit dienenden melodischen Auseinanderbreitung vorziehen. So erklärt uns das Werk selbst den gebrauchten Ausdruck. Der dritte Theil beginnt wie schon bemerkt mit einem 4stimmigen Kyrie Dominicale; dem Kyrie, Christe, und Kyrie, und dem Gloria (in neun Abschnitten) wie es Sonntags in der alten Kirche von den Geistlichen im Chore gesungen zu werden pflegte. Vergleichen wir die zwölf kurzen Sätze die uns hier geboten werden, mit der einfachen alten Melodie des sonntäglichen Kyrie, wie sie in Lucas Vossius' *Psalmodia* (Bl. 275. 276) mitgetheilt wird, und deren vierstimmiger Behandlung in Michael Pratorius' *Missodia Sionia* (Wolfenbüttel 1611. Nr. X), so erkennen wir leicht, daß Scheidts Arbeit auf sie gegründet ist, und sie in leicht fugirter Durchführung, theilweise als festen Gesang eines bewegteren Tongewebes, oder auch in mäßiger Ausschmückung wiedergibt. Es können diese Sätze als einleitendes Vorspiel

bei dem sonntäglichen Gottesdienste ihre Stelle gefunden haben. Die dem Kyrie folgenden neun Magnificat weisen schon bestimmter hin auf unmittelbares Eingreifen bei dem Gottesdienste. Sie sind, wie schon bemerkt, auf die gebräuchlichen acht kirchlichen Intonationen und den Pilgerton gearbeitet, und setzen voraus, daß der Anfang jenes Lobgesanges: Magnificat anima mea Dominum etc. oder auch das deutsche: „Meine Seele erhebet den Herrn“ am Altare von dem Geistlichen angestimmt werde, daß alsdann die Orgel antworte, und nun Vers um Vers der Geistliche — oder auch die psalmobirende Gemeinde — mit der Orgel wechsele, und während des Spieles derselben den ihr zugeheilten Vers still vor sich hinspreche bis am Schlusse der Dorologie: Sicut erat in principio (Wie es im Anfang war, und jetzt und allezeit ic.) Orgel und Psalmodie zusammentöne. Daß die Absicht des Meisters bei diesen Sätzen eine solche gewesen, zeigt deren Einrichtung deutlich. Der erste derselben giebt durch die Überschrift „Et exsultavit“ — mit der zweiten Hälfte des ersten Verses beginnend — sogleich zu erkennen, daß er als Responzion gemeint sei; er unterscheidet sich regelmäßig von den übrigen dadurch, daß er nur eine freie Ausführung ist, welcher die melodischen Wendungen der jedesmahligen Intonation als Grundgedanke dienen. Die nächstfolgenden Sätze geben diese Intonation sodann als festen Gesang, halb in der einen, halb der andern Stimme, auch wohl zwischen zweien wechselnd, und gehen zwei-, drei-, vierstimmig einher. Der vorletzte Vers erscheint bei dem Magnificat des dritten Tones in zwei Sätzen, bei dem des achten in dreien, wobei denn dem festen Gesange allerhand Canons entgegengesetzt werden; der Organist kann unter diesen doppelten und dreifachen Ausführungen bei kirchlichem Gebrauche nach Belieben wählen. Der Schlußvers nach dem Gloria (Sicut erat) giebt die Intonation jederzeit in der Oberstimme, ohne vorangehende Pausen oder Unterbrechungen, und mit einfacher, vierstimmiger voller Harmonie, so daß die Möglichkeit eines durch die Orgel geregelten Miteinstimmens gegeben ist. Über die Art der Anwendung dieser Sätze bei dem Gottesdienste können wir demnach kaum ungewiß seyn. Zweifelhafter dagegen bleibt der Gebrauch der sechzehn Choralsätze in Scheidts Tabulaturbuche. Daß die freieren Ausführungen über eine Choralmelodie nur als Vor- und Nachspiele haben anwendbar seyn können, bedarf kaum einer Bemerkung. Von den Sätzen über die Weise des Katechismusliedes: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“ bemerkt das Buch selbst, daß sie während der Communion zu gebrauchen seien, ihre Bestimmung ist daher nicht zweifelhaft. Bei den übrigen überzeugen wir uns leicht, daß keiner derselben habe bestimmt seyn können, den Gesang der Gemeinde bei dem Gottesdienste zu leiten. Sie erstrecken sich zwar meist über alle Strophen ihrer Lieder, auch liegt der Mehrzahl unter ihnen die Melodie als fester Gesang zu Grunde. Diese tritt aber meist nach einem längern Vorspiele erst ein, oft in einer Mittelfstimme, auch wohl wechselnd zwischen ihrer zweien, in denen jede einzelne Zeile wiederholt wird; eine Art der Einführung die, weit entfernt den Gemeindegesang zu leiten und zu unterstützen, nicht nur eine in hohem Grade sanggeübte, sondern selbst kunstfertige Gemeinde voraussetzen würde, um sich ihr zu rechter Zeit, und mit guter Wirkung anzuschließen; nicht einmahl angesehen, daß eine solche Gemeinde dann ihre Aufmerksamkeit weniger auf den Inhalt des Gesungenen, als die Art des Vortrages zu richten genöthigt seyn würde. Treten nun gar Fälle ein, wo, ohne festen Gesang, nur kanonische Durchführungen der Grundmelodie bei einzelnen Versen erscheinen, oder wo dieselbe als „colorirte“ eingeführt wird — wie bei den in den ersten beiden Theilen des Tabulaturbuches aufgenommenen Melodien deutscher geistlicher Lieder geschieht — so ist nicht

einmahl das Einstimmen auch der gefangeskundigsten Gemeinde mehr möglich. Es bliebe hienach nichts übrig als die Annahme, daß diese Sätze zu Vorspielen gebient haben um, wo sie dazu schicklich sind, der Gemeinde die Melodie des Hauptliedes recht einzuprägen, oder — sofern ihnen die Weisen lateinischer Hymnen unterliegen, ohne den deutschen Liedern angepaßt zu seyn die ihnen nachgebildet waren — daß man sie, bei dem Vorhandenseyn einer bedeutenden Anzahl von Communicanten, mit Rücksicht auf die jedesmahlige kirchliche Zeit, auch während des Abendmahles gebraucht habe; endlich auch wohl als Nachspiele, um die kirchliche Feier durch zeitgemäßes Orgelspiel würdig abzurunden und zu beschließen. Betrachten wir diese Sätze etwas näher, nach Folge der kirchlichen Zeiten für die ihre Lieder bestimmt sind, so stellt sich uns zunächst der Adventshymnus dar: *Veni redemptor gentium*, dessen Melodie mit einiger Veränderung zu Luthers Liede „Nun komm, der Heiden Heiland“ erscheint, in fast ursprünglicher Gestalt aber dem Liede: „Von Adam her so lange Zeit“ angeeignet ist. Scheidt giebt 5 vierstimmige, in sich abgeschlossene Sätze derselben, deren erster eine freie, fugirte, auf jene Melodie gegründete Ausführung darstellt, die übrigen aber jene als festen Gesang, von der Oberstimme beginnend, unverändert und ungebrochen, in jeder von den vier verbundenen Stimmen zeigen, nur daß, wo im Alte erscheinend, sie um eine Quarte nach der Tiefe versetzt wird. Für die Weihnachtszeit ist der Hymnus „A solis ortus cardine“ gewählt, dessen Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung an manchen Orten auch wohl auf Luthers Lied „Christum wir sollen loben schon“ angewendet wird. Auch über diese Melodie werden uns fünf Sätze gegeben. Der erste ist wiederum eine freie fugirte Durchführung mit 4 Stimmen; der zweite, für deren zwei, giebt die Melodie der Oberstimme; der dritte, vierstimmige, führt sie um eine Quinte nach der Höhe versetzt, im Alte als festen Gesang ein; die beiden letzten sind nur dreistimmig, und zeigen, in der Tenorhöhe, die Melodie zuerst von den beiden andern umschlossen, sodann als deren Grundlage; beide Mahle ungebrochen und unverändert. Die Gegensätze die dem festen Gesange in den übrigen Stimmen gegenübergestellt werden, sind jederzeit aus ihm geschöpft, aber in der Zeitdauer verkürzt und rhythmisch belebt, um jenen in seiner Stätigkeit hervorzuheben. Es könnte auffallen, weshalb die Reihe dieser Sätze nicht mit einem 4stimmigen, volltönenden beschlossen werde; doch würde, wenn alsdann die Melodie in die Grundstimme hätte gelegt werden sollen, deren Versetzung entweder um eine Quinte oder Quarte tiefer haben geschehen müssen, wodurch über die Grenzen des Tonumfangs würde hinausgegangen werden, welche Scheidt bei allen seinen Sätzen, der Gleichförmigkeit wegen, stets unabänderlich in der Harmonie durch die Grundstimme festhält, von der in diesem Sinne auch immer die im Alte zuweilen in der Versetzung erscheinende Melodie begleitet wird. Anderer Art ist die Behandlung der Weise des lutherischen Weihnachtsliedes „Gelobet seyst du Jesu Christ“ die in dem zweiten Theile des Scheidtschen Tabulaturbuches gegeben wird. In den drei ersten Sätzen oder Versen wird dieselbe in der Oberstimme eingeführt; der erste und zweite, zu 4 Stimmen, sind mit einander verbunden, der dritte, in sich abgeschlossene, ist nur dreistimmig, der 4te, für 2 Stimmen, läßt die Grundmelodie wechselsweise in der Oberstimme und im Alte hervortreten, und während sie dort in Ruhe und Stätigkeit fortschreitet, in der tiefern Stimme die zuvor gehörte Melodiezeile in der Unteroctave wiederholend, bewegt sich die andere in stets erhöhter Lebhaftigkeit dagegen, zuletzt in raschen Läufen und Trillern, ein Spiel das bei seiner Wiederholung nach dem Contrapunkte der Octave umgekehrt wird. Es würde überflüssig, selbst ermüdend seyn, den Meister in allen diesen einzelnen Sätzen, sofern wieder

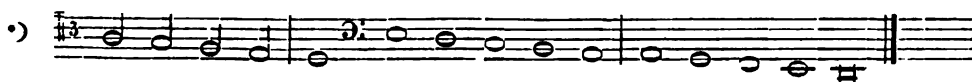
ähnliche Formen des Sages angewendet werden, nur beschreibend zu folgen, wir beschränken uns daher auf die Bemerkung daß der 6te derselben, ein vierstimmiger, die Melodie, in ihren einzelnen Zeilen wiederholt, sie zunächst im Tenor, dann um eine Oktave tiefer, in der Grundstimme einführt, und dazu, mit Bindungen und rascheren Wendungen wechselnd, die zwei und drei oberen in angenehmer Harmonie sinnig ertönen läßt. Der 7te und 8te Vers führen die Melodie ein mit allerhand Coloraturen überkleidet, jener in die Grundstimme, dieser in die höchste, und so wird denn diese schöne alte Singweise auf mannichfache Weise durch allerhand Formen des Tonsages vor das Gehör gebracht, doch ohne daß bei ihrer wechselnden Behandlung sonderliche Rücksicht genommen wäre auf die Strophen des Liedes deren Zahl über den einzelnen Sätzen steht, wie dieses denn auch bei den schon besprochenen Ausführungen über Kirchenmelodien kaum irgendwie geschieht. Für die Fasten- (Leidens) Zeit giebt Scheidt den Hymnus: *Christe qui lux*, von dem wir schon in seinen „*Cantiones sacrae*“ eine 8-, 4-, 3-, 2stimmige Behandlung fanden, und den er in den zwei letzten Theilen seines Tabulaturbuchs noch zweimahl behandelt hat; vielleicht weil ihm der Inhalt des Liedes besonders werth, oder dessen Melodie vorzüglich anmuthend war, oder auch, weil diese letzte für Ausführungen, wie er sie hier giebt, besonders geeignet ist. Von den 9 Sätzen über dieselbe im 2ten Theile seines Werkes, hängen die fünf ersten in fortgehendem Flusse der Stimmen aneinander; die Melodie bleibt in den drei früheren unwandelbar in der Oberstimme als fester Gesang, von da geht sie dann in den Tenor über, und, um eine Quinte höher versetzt, in den Alt, ohne daß doch die 4stimmige Harmonie deshalb ihren Grundton änderte. Die 4 übrigen Sätze, ein drei- und zweistimmiger, ein drei- und vierstimmiger geben zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß, sie zeigen nur Formen des Tonsages, wie sie uns bereits zuvor erschienen sind. Die Behandlung im 3ten Theile des Tabulaturbuchs, in sieben Sätzen, zeichnet sich dadurch aus, daß deren erster und zweiter, zu 4 und zu 2 Stimmen, ganz freie Ausführungen sind, ohne festen Gesang, der erst bei dem folgenden, in sich völlig abgegrenzten eintritt, aus der Oberstimme in den nächstfolgenden stufenweise in die tiefere übergehend; in dem 6ten dreistimmigen erscheint er in der Grundstimme, die hier durch den Tenor dargestellt wird, und geht dann in dem 7ten und letzten in den Bass über, wozu Oberstimme und Tenor einen Canon in der Unteroktave ausführen, der Alt aber eine Füllstimme bildet. Es kann nicht fehlen, daß bei 23 Durchführungen derselben Melodie, in deren 19 sie einen festen Gesang darstellt, nicht mancher Satz dem andern ähnlich sähe, zumahl in den der Grundweise gegenübergestellten Gegensätzen. Eine völlige Übereinstimmung findet sich indeß nirgend, und der Meister hat gezeigt, daß er aus dieser Quelle immer noch wieder etwas zu schöpfen wisse. Eine zweite von ihm behandelte Weise eines Liedes für die Leidenszeit ist die schöne des alten Gesanges über die sieben Worte des Herrn am Kreuze: „Da Jesus an dem Kreuze stund.“ Er giebt sechs Sätze über dieselbe, von denen nur der erste und der letzte vierstimmig ist, die übrigen vier bestehen in zwei drei- und eben so viel zweistimmigen; diese letzten stehen nebeneinander, und werden von den drei-, so wie diese von den 4stimmigen umschlossen. Dadurch erhalten diese Ausführungen einen innern, harmonischen Zusammenhang; sie haben alle denselben Gegenstand, die behandelte, stets als fester Gesang erscheinende, nur die Stelle wechselnde Melodie; sie nehmen allgemach an Stimmenfülle ab, und wachsen eben so allmählig wieder in derselben. Die Formen des Tonsages sind schon zuvor betrachtete; nur in dem letzten Verse,

\*) S. Beispiel Nr. 216.

wo die Melodie wieder in der Oberstimme erscheint, nehmen die begleitenden ihre Schritte durch auf- und absteigende Halbtöne, worin ein besonderer Ausdruck der Klage und des Schmerzes gesucht ist, der dem Meister wohl als ganz besonders passend für diese Melodie erschienen seyn mag, da wir ihn bei einer spätern Behandlung derselben auf ganz ähnliche Weise, wenn auch in verschiedener Ausbildung, wieder erstrebt finden werden. Dieses chromatischen Schmuckes ungeachtet, hat indeß Scheidt das phrygische Gepräge dieser Melodie wohl festzuhalten gewußt, wenn sie auch freilich an ihrer hehren, herben Großheit dadurch hat einbüßen müssen, die sich mit so kleinen Schritten, sei es auch nur in der begleitenden Harmonie, nicht vereinbaren läßt.

Für die österliche Zeit begegnen wir abermahls zwei Chorälen in dem 2ten und 3ten Theile des Tabulaturbuches. In jenem der Weise des lutherischen Auferstehungsliedes „Christ lag in Todesbanden“. Dieselbe erscheint in einer Reihe von fünf Sätzen, deren jedem sie als fester Gesang unterliegt. Die ersten beiden, in fortgehendem Flusse der Stimmen aneinanderhangend, zeigen sie in der Oberstimme; unter den folgenden zeichnet sich der dritte und der letzte vor Andern aus. Jener, zu zwei Stimmen, führt die Überschrift: *Bicinium complexus mutui*; was man darunter zu verstehen habe, wird die Beschreibung seines Baues vielleicht am ersten erklären. Es wechselt nämlich in ihm freies Vorspiel und Zwischenspiel längern Umfanges mit Einführung der Melodie als festen Gesanges, die zunächst in der Oberstimme (im Sopran) zeilenweise eintritt, und unmittelbar mit dem Schlußtone der Zeile, in die zweite (im Tenor) um eine Oktave tiefer übergeht. Gegen eine jede dieser Zeilen führt dann die andere Stimme lebhaft colorirte Sätze aus, doch findet dabei keine kontrapunktische Umkehrung Statt. So spinnt sich diese Strophe durch eine ansehnliche Zahl von Takten fort, der längste Satz unter allen. In der letzten Strophe erscheint die Melodie als fester Gesang, zeilenweise wiederholt im Tenor und in der Grundstimme, in dieser letzten um eine Quinte tiefer. Darum hat jedoch der Meister seinen Grundsatz nicht aufgeben dürfen, die Tonhöhe der gewählten oder gegebenen Tonart — hier des Dorischen — in einer Reihe von Sätzen über dieselbe Melodie niemahls zu verändern; die besondere Beschaffenheit der hier behandelten hat ihm geholfen, es zu erreichen. Sie endet bekanntlich mit dem Halleluja, wobei sie zuletzt von der Oberquinte ihres Grundtons aus schrittweise zu diesem herabsteigt\*). Diese Wendung erscheint nun, in der ursprünglichen Tonhöhe, zuerst im Tenor: der Baß ergreift sie unmittelbar darauf um eine Quinte tiefer, also mit der Obersecunde des Schlußtons, den der Tenor hören ließ, beginnend. Hat er aber nun das sogenannte große A auf diesem Wege erreicht, so beginnt er mit diesem Tone die Schlußzeile abermahls, und erreicht so D, den dorischen Schlußton, wodurch der ganze Satz in der Tonhöhe des ursprünglichen Dorischen endet.

Die Melodie des Hymnus „*Vita sanctorum decus angelorum*“ ist die 2te dem Ofterfeste eigene, die Scheidt behandelt hat; sie erscheint in fünf Sätzen, drei vier- und einem zweistimmigen. Der einleitende enthält eine freie Durchführung der Grundweise, der zweite giebt sie als festen Gesang in der Oberstimme, der dritte, zu zwei Stimmen, ein freies Tongewebe, das durch sie als Grundge-



danke geregelt wird. In dem 4ten geht sie in den Tenor über, in gleichem Sinne; der fünfte führt sie auf eine bisher noch nicht dagewesene Art ein. Hier theilen sich Tenor und Baß in deren einzelne Zeilen. In jenem erscheint die erste, die zweite sodann, um eine Oktave tiefer, in diesem; und so nun ferner die dritte und vierte, fünfte und sechste. Wo aber auch die Melodie hier eingeführt wird, immer bleibt sie die Grundlage des ganzen Tongebäudes, denn der Baß tritt stets nur mit den ihm zugetheilten Zeilen auf, und schweigt, so lange der Tenor die seinigen hören läßt, wogegen dieser, nachdem er die beiden obern Stimmen sich zuerst gesellt hat, in fortdauernder Thätigkeit bleibt, so daß Drei- und Vierstimmiges im Wechsel einander gegenübergestellt wird.

Für das Pfingstfest erscheint nur eine Melodie im 3ten Theile des Tabulaturbuchs, die des Pfingsthymnus *Veni creator spiritus*,\*) in ihrer ursprünglichen Gestalt; es werden nur drei Durchführungen von ihr gegeben, alle zu vier Stimmen. Die erste derselben ist eine freie, fugirte, in den beiden letzten erscheint die Grundmelodie zuerst im Tenor, dann im Baße als fester Gesang. An alterthümlicher Kraft und Würde übertreffen diese Sätze die meisten anderen Scheidts; die Stimmenführung ist gewandt, sie bringt zu den einzelnen Schritten der Melodie stets bedeutsame Harmonieen, und so wird diese, obgleich in einer Mittel- und in der Grundstimme eingeführt, doch immer als Dasjenige empfunden, wodurch das ganze Tongewebe geregelt und beseelt wird. Die Behandlung der Weise des Hymnus für das Dreieinigkeitsfest: *O lux beata Trinitas*, in sieben Tonsätzen, giebt zu keiner besondern Betrachtung Anlaß; es erscheinen hier nur Formen, die bereits früher dagewesen sind, und über welche zuvor schon gemachte Bemerkungen nur zu wiederholen wären.

Außer diesen Festmelodien hat aber Scheidt auch noch die Weisen der Katechismuslieder: „Wir glauben all' an einen Gott“, „Vater Unser im Himmelreich“ und „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“ behandelt. Die erste ist ihm Veranlassung geworden, weniger zu strenger, tiefsinniger Durchführung, als zu einer Fülle von Coloraturen, worin die dem festen Gesange der Hauptmelodie gegenübergestellten Stimmen sich ergehen. Diesen hat er namentlich Gänge zugetheilt, die nur für Geigen angemessen sind, wie er sie denn auch an den Stellen, wo sie erscheinen sollen, „*Imitatio Violistica*“ genannt hat. Ähnliches findet sich auch bei dem Chorale „Vater Unser im Himmelreich“, wo die Grundmelodie selbst, in solcher Art colorirt, einmahl der Ober- und dann der Grundstimme zugetheilt wird. Im Gegensatz zu dieser modisch-zierlicheren Behandlung ist die des zuletzt genannten Abendmahlsliedes durchaus eine ernste und gehaltene, wogegen die der Melodien: „Warum betrübst du dich mein Herz“ und „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr“, mehr jenen ersten gleichen.

Es läßt sich leicht voraussetzen, daß Scheidt bei seinen Behandlungen von Weisen weltlicher Lieder oder Tanzmelodien mit dergleichen Schmuck noch freigebiger gewesen seyn werde, wie es denn auch wirklich der Fall ist; doch tritt er dort noch mit andern Zierlichkeiten hervor. So mit gebrochenen Terzen und Sextengängen, in der Art jedoch, daß sie durch zwei, in kurzem Zwischenraume einander nachtretende Stimmen gebildet werden, und auf diese Weise zugleich

\*) S. Beispiel Nr. 214. 215.

Vorhalte entstehen\*); so mit ähnlichen Gängen, wo gegen den geschliffenen Vortrag der erst eintretenden Stimme, die zweite nur kurz nachschlagende Töne vernehmen läßt; endlich noch mit einer andern Spielweise, auf die er einen besondern Werth legt. Es kommen nämlich hin und wieder zwei, vier oder mehre gleiche Töne bei ihm vor, durch einen darüber gesetzten Bogen verbunden; so in der 5ten Veränderung über die Weise des niederländischen Liedchens: „Ei du feiner Reuter“ 1c. Er bemerkt darüber am Schlusse des ersten Theils: „wo die Noten, wie alhier, zusammengezogen sind\*\*), ist solches eine besondere Art, gleichwie die Violinisten mit dem Bogenschleiffen zu machen pflegen. Wie denn solche Manier bei fürnehmen Violinisten deutscher Nation nicht ungebräuchlich, giebt auch auf gelindschlägigen Orgeln, Regalen, Clavicymbeln und Instrumenten einen recht lieblichen und anmuthigen concentum, derentwegen ich dann solche Manier mir selbstem gelieben lassen, und angewehnet“. Auch über Ausführung und Registrirung der Choralsätze in den drei Theilen seines Werkes giebt der Meister am Schlusse desselben noch einigen Unterricht, wobei er aber voraussetzt, daß der Organist eine Orgel mit zwei Clavieren und Pedal habe. Den Choral, sagt er, sei er nun in den Discant oder Tenor gelegt, habe man mit einer scharfen Stimme auf dem Rückpositiv zu spielen, um ihn desto deutlicher zu vernehmen. Liege ein 2stimmiger Satz vor, und der Choral im Discant, so spiele man ihn mit der rechten Hand auf dem Oberclavier oder Werk, und mit der linken Hand die zweite Stimme auf dem Rückpositiv. In den vierstimmigen Sätzen sei der Choral, wenn im Discant eingeführt, mit der rechten Hand auf dem Rückpositiv zu nehmen, der Alt und Tenor auf dem Oberwerke mit der linken Hand, der Baß mit dem Pedal. Liege der Choral in dem Tenor, so sei er auf dem Rückpositiv mit der linken Hand zu spielen, die anderen Stimmen mit der rechten auf dem Oberwerke, der Baß auf dem Pedale. Sei die Melodie endlich dem Alte zugetheilt, so spiele man ihn auf dem Rückpositiv, den Discant mit der Rechten auf dem Oberclavier, Baß und Tenor zugleich auf dem Pedal. Dazu müsse aber der Satz besonders eingerichtet seyn, er dürfe das kleine c nicht überschreiten, da man d selten auf dem Pedale finde. Auch dürften die Stimmen nicht zu weit von einander gelegen seyn, nur um eine Oktav, Quinte oder Terz, denn sonst könne man es mit den Füßen nicht wohl erspannen. Die schönste und bequemste Manier sei aber, den Alt auf dem Pedal zu spielen; dazu müsse 4 Fuß-Ton in diesem, acht Fuß aber für die übrigen Stimmen im Rückpositiv angewendet werden. Er nennt alsdann die im Pedal zu ziehenden 4füßigen Stimmen: Octav-Zimmel; Gedackt-Zimmel; Cornet-Baß 1c., und fügt hinzu: „wenn solche 4füßige Stimmen gezogen werden, so kömpt der Alt recht in seinen Thon“\*\*\*).



\*\*\*) Scheidt giebt bei dieser Gelegenheit noch eine Anweisung zu registriren, die wir hier wörtlich mittheilen: „Ettliche Register oder Stimmwert zu ziehen, wenn man einen Choral auf 2 Clavier spielen will, solchen deutlich zu vernehmen.

Wir sehen aus Allem diesem, daß bei Scheidt das Orgelspiel bereits zu einer selbstständigen Kunst sich erhoben hatte. Es ging nicht dem Tonsage für den Gesang mehr nach; dem bloßen Einrichten, höchstens mit beigelegten Coloraturen, war das Schaffen neuer, schon ursprünglich der Orgel angeeigneter Sätze nachgefolgt, bei dem nicht allein alle Mittel dieses großartigen Instruments in Anspruch genommen wurden, sondern der Spieler selbst den Wettstreit mit anderen mehr geschmeidigen und gefügigen Tonwerkzeugen nicht scheute. Ja, an einem Echo für zwei Manuale zu scharfen und leichten Stimmen (*ad manuale duplex forte et leno*) hat Scheidt selbst den Versuch gemacht, eine Abschattung des Vortrags darzustellen, bei der freilich mehr ein greller Gegensatz, als ein liebliches Verschmelzen, der Natur des Instruments zufolge, erreicht werden konnte; ein Kunststück, dessen ganzer Werth auch lediglich in jenen Gegensätzen beruht, die nach einer kurzen, fugirten Einleitung hervortreten, und einen geschickten, besonnenen Spieler heischen, da sie einander zuletzt stets näher rücken und selbst Note um Note mit einander wechseln.

Einiges aus diesem Werke hatte sich bereits vor seinem öffentlichen Erscheinen verbreitet. Der Meister gesteht vor dem ersten Theile „dem gutherzigen musikverständigen Leser“ ein, es sei nicht ohne, daß er guten Leuten mit dergleichen Veränderungen geistlicher und weltlicher Melodien und Tanzweisen, mit Canons und dergleichen, auch wohl über Land gebient, auch hätten „viel seiner Discipel solche wider seinen Willen unter die Leute gebracht“. Hier erscheine indeß Alles durchgesehen, verbessert, vermehrt, wie denn ein Jeder durch den Augenschein sich überzeugen werde. Es konnte nicht fehlen, daß eine solche Verbreitung eintrat, denn Scheidt, wie er in der Widmung des zweiten Theiles bemerkt, wurde von vielen Seiten um Unterricht, selbst brieflichen angegangen, konnte aber diesen Anforderungen, durch sein Hofamt als Capellmeister, und die Pflichten, die es ihm auferlegte, verhindert nicht genügen, sandte daher Übungsstücke, die Einer dem Andern mittheilte, und die so einem größeren Kreise bald angehörten. So hielt er es denn am besten, durch öffentliche Herausgabe sie allgemein nutzbar zu machen, und wird jenem „Bringen unter die Leute“, das zugleich seinen Ruhm gründete und ausbreitete, kaum ernstlich gekürzt haben. Den ersten Theil der Tabulatur widmete er zwei fürstlichen regierenden Herren, seinen Gönnern: dem Churfürsten Johann Georg dem Ersten von Sachsen, und dem Markgrafen Christian von Brandenburg-Baireuth, drittem Sohne des Churfürsten Johann Georg

#### Im Werk.

Grob Gedact, 8 Fuß Ton.

Klein Gedact, 4 Fuß Ton.

Diese beide zusammen.

Ober Principal allein von 8 Fuß Ton, und andere Stimmen mehr, nach eines jeden gefallen.

Im Rückpositif scharffe Stimmen,

den Choral deutlich zu vernehmen.

Quinta dehn oder Gedact 8 Fuß Ton, Klein Gedact oder Principal, 4 Fuß Ton, Mixtur oder Zimmel oder super octav, diese Stimmen zusammen, oder andere nach eines jeden gefallen.

Im Pedal, den Choral deutlich zu vernehmen.

Untersatz 16 Fuß Ton. Posaunen Baß 8 oder 16 Fuß Ton. Dulcian-Baß 8 oder 16 Fuß, Schalmey, Trommete, Baur Flöte, Cornet, und andere, welche in kleinen und großen Orgeln genugsam zu finden. Welches ich jedoch nur allen denen zu gefallen will gesagt haben, welche solcher Manier noch nicht kundig, und gleichwohl Beliebung daran haben möchten, andern fürnehmlichen Organisten aber solches nach ihrem Humor zu dirigiren heimgestellt seyn lassen. Vale.“



von Brandenburg, und Schwiegersohne Herzogs Albrecht Friedrich von Preußen. Der zweite Theil ist Bürgermeistern und Rath der Städte Nürnberg, Danzig und Leipzig zugeeignet, der dritte denen der Städte Lübeck, Hamburg und Lüneburg; aus diesen Zuschriften ist, außer dem schon Angeführten, nichts, weder für den Meister noch sein Werk Wichtiges zu entnehmen.

So schätzbar nun auch dieses Werk ist für die Kenntniß der Ausbildung des Orgelspiels und dessen Anwendung zum Schmucke des Gottesdienstes, so vermiffen wir dabei doch Eines, und ein eben für den evangelischen Gottesdienst besonders Wichtiges; eine Belehrung über die damahlige Art der Begleitung des allgemeinen Kirchengefanges durch die Orgel. Daß diese dazu wohl erst in den letzten Jahren des sechzehnten, wo nicht in den ersten des folgenden Jahrhunderts gebraucht worden sei, haben wir bereits früher zu zeigen gesucht, und dürfen hier nur darauf verweisen. Eben so wissen wir, daß um 1637 spätestens der Gebrauch der Orgel zu diesem Zwecke bereits allgemein geworden war; denn als in diesem Jahre Siegmund Theophilus Stade, Organist der Lorenzer Kirche zu Nürnberg, Hans Leo Hasplers erneuerte, und durch ihn vermehrte Choralsätze seinen dortigen Amtsgenossen zueignete, nennt er diese ausdrücklich diejenigen, „welche durch die Orgel die Gemeine bei rechter Melodie, Höhe und Tiefe zusammenhalten.“ Auch wohl schon um 1624, wo Scheidts Tabulaturbuch erschien, mag man viele Organisten so haben nennen dürfen. Auf die Ausbildung ihres Spieles hatte schon Eccards Choralsatz ohne Zweifel wesentlich gewirkt, da der bisherige ganz einfache, für die biegsame Menschenstimme berechnete, der Orgel als leitendem Instrumente nicht angemessen war, jener in seiner größern Mannichfaltigkeit aber den Organisten den Weg zeigte, von den Kräften ihres Tonwerkzeugs, wenn auch zunächst dem Gesange nachgehend, den rechten Gebrauch zu machen, wie auch dieses früher bereits angedeutet ist. Aber wahrscheinlich war das Spiel der Organisten jener Zeit ein den Bedürfnissen ihrer Gemeine frei angepaßtes, und wenn sie auch die gangbarsten Melodien zum Gebrauch bei dem Gottesdienste sich werden mehrstimmig aufgezeichnet haben, so hat doch, meines Wissens, keiner von ihnen davon etwas öffentlich gemacht. Dieses ist, soviel ich finden konnte, zuerst durch Scheidt geschehen, und wir verweilen deshalb noch bei einem zweiten von ihm herausgegebenen Orgelbuche, das uns Tonsätze von einer solchen Bestimmung mittheilt.

Es erschien zu Görlitz im Drucke Martin Herrmanns um 1650, und führt den Titel: Tabulaturbuch hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doctoris Martini Lutheri, und anderer gottseeliger Männer, für die Herren Organisten, mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel, beßgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen. Auf alle Fest und Sonntage durchs ganze Jahr. Mit 4-Stimmen componirt von Samuel Scheidt, C''. Zufolge der Widmung dieses Buches an Bürgermeister und Rath zu Görlitz „geben zu Hall in Sachsen am Sonntage Cantate im Jahre nach unsers Erldfers Geburt 1649“ hat der Meister die von ihm herausgegebenen Gesänge zu 4 Stimmen „mit solchen Bässen und Mittel-Partheyen, etliche mehr als einmahl, dergestalt componirt, als weder von Andern, deren Arbeiten er zur Hand gehabt, noch von ihm selbstn vorher geschehen, solche Composition auch, wie andere mehr, vor vielen Jahren in die Noten gebracht“; und bietet sie nun in dieser Gestalt den Organisten und Musikkiebhavern, „welche sie leichtlich in die gewöhnliche Tabulatur absetzen, und sowohl in der Kirche als zu Hause, spielen und musciren könnnten“. Es ist außer Zweifel, sowohl nach diesen Worten, als der Beschaffenheit dieser Tonsätze zufolge, daß sie zunächst für das Orgelspiel, und zwar in der Kirche, bestimmt gewesen sind; denn um für den mehr-

\*) Die Melodien der Lieder:

- \*) G. Beispiel Nr. 218.

es zu Anfange :



u. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

fen wir sie; so bei der Weise: Herr Christ, der einig' Gotts Sohn'', wo sie in der vorletzten Zeile allein beibehalten ist. Die mixolydische und phrygische Tonart, wenn auch noch erkennbar, erscheinen bei ihrer harmonischen Behandlung weniger in ursprünglicher Reinheit und Kraft als in der, 16 Jahre zuvor herausgegebenen *Tabulatura nova*. Die Weise: „Da Jesus an dem Kreuze stund'', ist hier, wie dort, zumahl in der Grundstimme, durch auf- und absteigende chromatische Gänge geschmückt, und zeigt, gleich am Ende der ersten Zeile, in der Ober- und Unterstimme den abfallenden und aufsteigenden phrygischen Tonschluß nach H, einen ungewöhnlichen, während der so bezeichnende nach C, der großen Unterterz des Grundtons, zu welchem die Melodie zweimahl Gelegenheit giebt, nicht angewendet ist. Eben so tritt in der Behandlung der mixolydischen Weise des Abendmahlsliedes „Gott sei gelobet und gebenedeiet'' in der Harmonie die Beziehung zu der Oberquarte des Grundtons — hier wiederum C, — nirgend entschieden hervor, ja, wo sie durch die Melodie auf das Bestimmteste gegeben ist, dient die Harmonie eher dazu, sie zu verhüllen. An diesen Zügen thut in Scheidt der Seher des Übergangszeitraums aus der altkirchlichen Weise in die neue sich kund; ein tüchtiger, in seinen Harmonieen immer noch ernster und würdiger Meister, der jedoch nicht mehr in der Anschauung des Tonreiches lebt, dem wir die eigenthümlichsten und kräftigsten Werke seiner Vorgänger verdanken.

Der Meister, mit dem wir uns bisher beschäftigten, zeigt uns die Beschaffenheit der Orgelkunst um die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. An einem zweiten gedenken wir nun zu zeigen, wie es sich damit in den späteren Jahren dieses Zeitraums verhalten habe. Dieser, **Johann Pachelbel**, wurde kaum ein Jahr vor Scheidts Tode, am ersten September 1653, zu Nürnberg geboren. Er zeigte schon frühe Sinn und Anlage, wie für alles Wissenswürdige überhaupt, so insbesondere für die Tonkunst. Seine Eltern übergaben ihn deswegen dem Unterrichte Heinrich Schwemmers, damals Schulcollegen an St. Sebald, eines der vorzüglichsten Schüler Erasmus Kindermanns, und ließen ihn die Lorenzer Hauptschule besuchen, wo seine Fähigkeiten unter Leitung des Rektor Großmann sich erfreulich ausbildeten. Er besuchte darauf die Universität Altorf, dort zugleich den Organistendienst versehen; begab sich dann nach Regensburg, wo er wegen seiner vorzüglichen Gaben und des hohen Grades ihrer Ausbildung als Mitglied des poetischen Gymnasiums über die gewohnte Zahl der Alumnus aufgenommen wurde, und verweilte daselbst drei Jahre, den Wissenschaften so wie der Tonkunst mit gewohntem Fleiße obliegend. Nach dieser Zeit widmete er sich der Tonkunst als seinem Lebensberufe. Er bekleidete zu Wien drei Jahre lang, bis 1675 — also seit seinem neunzehnten Lebensjahre bis zum 21sten — das Amt eines Gehülfen und Stellvertreters des berühmten Organisten an der Hauptkirche zu St. Stephan, Johann Caspar Kerl; wurde dann als Hoforganist nach Eisenach berufen; 1678 als Organist an die Predigerkirche zu Erfurt, woselbst er 12 Jahre blieb, bis er, um 1690, auf vortheilhafte Anerbietungen für einen gleichen Dienst zu Stuttgart einging. Von dort wurde er durch die Franzosen vertrieben, man übertrug ihm jedoch bald wieder — am 8. November 1692 — das Organistenamt an der Hauptkirche zu Gotha, dem er bis zum Jahre 1695 vorstand, einen Ruf nach Orford, und die Wiederanstellung zu Stuttgart ausschlagend. Um jenes Jahr wurde durch den Tod Georg Caspar Weckers der Organistendienst zu St. Sebald in Nürnberg erledigt, und Pachelbel zog nun mit Freuden zurück in

\*\*, S. Beispiel Nr. 217.

seine geliebte Vaterstadt, nachdem er eine Reihe von Jahren, meist in Thüringen, thätig gewesen war, und seinen Ruf als Künstler begründet hatte. Nach elfjährigem Wirken daselbst schied er aus dem Leben, Mittwoch den 3. März 1706, unter leisem Singen seines Lieblingsliedes „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht“, wie Mattheson erzählt, in dem noch kräftigen Alter von 52 Jahren, sechs Monaten und einem Tage. Noch am Tage vor seinem Ende genoß er die Freude, seinem ältesten Sohne Wilhelm Hieronymus Pachelbel die Organistenstelle an der St. Jacobskirche übertragen zu sehen. Er hinterließ eine Wittwe, geborne Trummert, Tochter eines Kupferschmidts zu Erfurt, mit welcher er seit 1684, (22 Jahre) in zweiter Ehe gelebt, und 7 mit ihr erzeugte Kinder, 5 Söhne und 2 Töchter, von deren ältester Mattheson (Ehrenpforte S. 249) bemerkt, sie sei „eine sonderbar künstliche Jungfer gewesen, auf welche er ein Ansehnliches mit aller Lust gewandt, und die ihn mit ihren seltenen Wissenschaften und Kunststücken sehr ergötzt habe“ wodurch wir über die Art ihrer Vorzüge wenig erfahren. Sein zuvor genannter ältester Sohn hat als Organist und Consecrator sich rühmlichst bekannt gemacht.

Johann Pachelbel gehört zu den vorzüglichsten Organisten seiner Zeit, er war aber auch ein mit Recht hochgeschätzter Consecrator, namentlich für geistlichen Gesang. Hier nun mögen wir uns an dasjenige erinnern, was wir, bei Gelegenheit der Feuerleinschen Ausgabe des Nürnberger Gesangbuchs (1690) als Vermuthung aufstellten; daß er nämlich Sänger der Weise des schönen Trostliedes sei: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“. Schon damals bemerkten wir, daß er um 1678, dem Jahre der Entstehung dieses Liedes, sich in Thüringen befunden habe; es war, wie wir nun eben erfuhren, das Jahr, wo er Eisenach verließ, um sein neues Amt in Erfurt anzutreten. Während der Dauer dieses Dienstes erschien jenes Lied, noch mit keiner eignen Melodie versehen, zu Anspach in einem dort neu herausgegebenen Gesangbuche (1684), während wir es bis dahin noch in keinem Thüringischen antreffen. Seine früheste Verbreitung in einer zum Burggraftum Nürnberg gehörenden Landschaft deutet auf einen aus jenen Gegenden Herkommenden, als Urheber derselben, und dadurch wieder auf unseren Meister, um so mehr, da wir ihn zu dem Liede und seiner Melodie in nahem Verhältniß finden; ja, ohne Zwang dürfen wir einen Zusammenhang ahnen zwischen dem Inhalte jenes und dem Beginne eines neuen Lebensberufes für ihn, eben um die Zeit, wo das Lied entstanden seyn soll. Er verließ nämlich seine bisherigen Verhältnisse zu Eisenach, weil damals durch einen Trauerfall — den Tod Herzogs Bernhard von Sachsen Jena — die Conkunft dort darniederlag; der Ruf nach Erfurt, wo er einer erfolgreichen Thätigkeit entgegensah, durfte ihm wohl als eine höhere Fügung erscheinen, und er um so lieber und überzeugter ihm folgen, als der Inhalt jenes erst kürzlich in seiner Nähe gedichteten Liedes ihm in frischem Andenken seyn mochte. Ob er nun damals auch die Weise desselben schon erfunden habe, muß freilich unentschieden bleiben, es möchte indeß darum zu bezweifeln seyn, weil das Dnolzbach'sche Gesangbuch von 1684, obgleich es keine Melodien giebt, doch bei unserm Liede nicht einmal bemerkt, daß es nach seiner eignen Weise zu singen sei, sondern es ohne alle Bezeichnung läßt; woraus zugleich die Muthmaassung entsteht, es habe damals überhaupt noch keine für dasselbe besonders erfundene Melodie gehabt, sondern sei einer vorhandenen durch Gafforius, für den es gedichtet worden, anbequemt gewesen und diese entlehnt habe die Grundlage von dessen Consecration gebildet. Dieses Alles vorausgesetzt, so möchte die Entstehung unserer Singweise zwischen 1684 und 1690 zu setzen seyn, dem Zeitpunkte von dem Erscheinen des Liedes in dem Dnolzbach'schen Gesangbuche, und seiner Aufnahme mit jenem in dem Anhang des Nürnberger von 1690.

Der gewichtigste Grund für die Urheberschaft unsers Meisters bleibt aber sein ausgeführter, alle Strophen des Liebes umfassender Tonsatz über jene Melodie, ein Tonsatz, aus dem ein so inniges Verständniß derselben, ein so tiefes Durchdrungenseyn von dem Inhalte des Liebes hervorleuchtet, daß man sich bewogen finden muß, auch die Grundlage desselben für seine Erfindung zu halten. Dazu kommt noch, daß die Tonsetzer jener Tage höchst selten fremde, von Zeitgenossen herrührende Eingeweisen mit so großer Ausführlichkeit behandelten, sondern meist ältere, für kontrapunktische Durchführung überhaupt mehr geeignete vorzogen, wenn sie ihre Kunst zeigen wollten; falls sie aber neuere wählten, doch immer nur solche, die, wenn auch zu ihrer Zeit entstanden, doch schon eine Weile in der Kirche heimisch geworden waren, wo sie aber dann — wie M. Prätorius in Behandlung der Weisen: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ — mehr nach Mannichfaltigkeit der bei ihren Sätzen musikalisch mitwirkenden Kräfte, und glänzender, durch sie zu erreichender Wirkung strebten, als nach tonkünstlerischer Entfaltung des in dem Liebe und dessen Melodie waltenden Geistes, wie es Pachelbel hier auf eine Weise gethan hat, die auf ein näheres Verhältniß zu beiden, namentlich der letzten, schließen läßt.

Dieser Tonsatz \*) ist für einen vierstimmigen Chor und sechs begleitende Instrumente, — zwei Geigen, zwei Violon, Fagott und Bass — eingerichtet; doch geht das Fagott mit dem Basse meist im Einklange fort. Eine fünfstimmige Einleitung, Sonata genannt, eröffnet das Ganze, fünfstimmig, weil (wie eben gesagt) zwei der mitwirkenden 6 Instrumente nur als eine wesentlich thätige Stimme betrachtet werden können. Sie ist im Sinne der Melodie erfunden, doch ohne besondere Beziehung auf dieselbe, noch bestimmten Wendungen derselben anklingend. Ihr folgt nun die erste Strophe. Die Melodie wird von der Oberstimme allein zu einer sanften, gebundenen Begleitung zweier Violon, und des Basses (mit Ausschluß des Fagotts) vorgetragen. Wir finden uns durch diesen Gesang unmittelbar eingeführt in die Stimmung des ganzen Liebes; die hellen Klänge der Singstimme, die ohne Anschluß eines Instrumentes frei über der Begleitung schwebt, während diese durch die tieferen Instrumente ihr einen dunkleren Grund unterlegt, giebt völlig das Bild eines in frommer Ergebung gefassten, in ihr seeligen Frieden genießenden Gemüthes. Kurze Zwischenspiele, nach den je zwei und zwei Zeilen des Aufgesanges, ein längeres hinter demselben, das den Abgesang durch Anklänge der folgenden Melodiezeilen einleitet, geben anmuthig vermittelnde Glieder. Nach Wiederholung der Anfangssonate schließt sich nun die zweite Strophe an; ein zweistimmiger Gesang zwischen Alt und Tenor, von dem Instrumentalbasse begleitet; ganz freie Nachahmungen, ohne Beziehung auf die Melodie, die höchstens dann und wann durch ihre rhythmischen Verhältnisse anklingt. Mit kräftiger Zuversicht schließt die dritte Strophe sogleich sich an, die Melodie erscheint in vierstimmigem, von allen Instrumenten begleitetem Gesange zu den ersten beiden Zeilen

Was Gott thut, das ist wohlgethan,

Er wird mich wohl bedenken ic.

Mit den beiden folgenden tritt ein dreistimmiger Satz für die oberen Stimmen hervor, wiederum in freier Nachahmung sich ergehend gleich dem zweistimmigen der vorhergegangenen Strophe, ohne andere Begleitung als die des Instrumentalbasses; erst der Abgesang führt die Grundmelodie zurück, die hier-

\*) S. die Beispiele Nr. 219. a. b. c.

stimmigkeit, die begleitenden Instrumente; doch schaltet der Meister frei, meist figurirend mit der Singweise. Auch die vierte Strophe schließt sich nun ohne Unterbrechung an. Sie ist dem Basse zugeheilt, der hier zugleich die Hauptstimme und die Grundlage des Harmoniegebäudes darstellt. Glaubensfro, freudig bewegt, läßt er die Worte hören

Was Gott thut, das ist wohlgethan,  
Er ist mein Licht, mein Leben,

und über seinem Gesange baut sich in fünfstimmigem Instrumentenspiel nun die Melodie auf, in stets neuer Beziehung, und immer gleich bedeutsam wiederkehrend. Am Schlusse dieses Satzes ist eine 2te Wiederholung der Anfangsfonate vorgeschrieben, die hier zum letztenmale gehört wird. Nach ihrem Schlusse vernehmen wir in vollem Gesange aller Stimmen, dem sich alle Instrumente vereinen, die 5te Strophe:

Was Gott thut, das ist wohlgethan,  
muß ich den Kelch gleich schmecken,  
der bitter ist nach meinem Wahn,  
laß ich mich doch nicht schrecken.

Hier bilden die Instrumente keine selbständige Begleitung, sie schließen sich dem Gesange lebighen an, so daß dieser Satz, seinem Wesen nach, nur ein 4stimmiger ist. Die unteren Stimmen, von der tiefsten beginnend, und nach der Höhe zu in freier Nachahmung sich aufbauend, ergeben sich in kräftigem, muthig fortschreitendem Gesange; so stellt sich eine kurze Einleitung zusammen, und erst wenn diese dreistimmig geworden, läßt die Oberstimme den Choral, als festen Gesang, in langen getragenen Tönen hören, während die andern das begonnene Gewebe in gleichem Sinne als Anfangs, fortspinnen. Nach den ersten beiden Zeilen des Aufgesanges erfolgt ein Abschluß, und eine gleiche Betonung kehrt zu der dritten und vierten wieder. Hinter diesen aber setzt das Stimmgewebe sich fort, den Abgesang einzuleiten, dessen erster Melodiezeile, nur geschmückt und lebhafter bewegt, das Motiv des Wechselspieles der tieferen Stimmen anklingt. Ist nun die Oberstimme mit der einfachen Melodie des Liedes in dieses eingetreten, so fährt sie mit derselben stätig fort, ohne Unterbrechung, bis an das Ende derselben; dann verstummt sie, zwei Takte vor dem Schlusse des Satzes, und wir vermuthen nach der Wendung welche die drei begleitenden Stimmen zu ihrem letzten Tonz nehmen, daß nun ein halber Schluß auf der Oberquarte (Unterquinte) des Grundtones (G) eintreten werde. Aber wir täuschen uns; diese drei Stimmen erheben sich, nun allein fortklingend, dennoch zu einem vollen Schlusse, mit den Worten

da weichen alle Schmerzen,

der eben hier von besonderer Wirkung ist. Denn wird durch einen halben Schluß eine feierlich-ernste Stimmung, wie sie bei ruhiger Ergebung waltet, ausgedrückt, so leuchtet in dem Aufschwunge den die Stimmen nun dennoch zu einem vollen hin nehmen, das Gefühl der Heilung hervor, der Befreiung von dem Schmerze, das Bewußtseyn einer neuen Erfrischung und Erstarkung des Lebens. Es ist wie ein Segen der über den verstummten Dülber ausgesprochen wird, kräftigend, erhebend; wie denn diese Auffassung ein rechtes Zeugniß davon ablegt, daß der Meister das Lied nicht allein gelesen und gesungen, sondern seinen Inhalt auch an sich erlebt habe. In der sechsten und letzten Strophe des Liedes erscheinen die Stimmen und Instrumente wiederum vereint, diese letzten meist selbständig; sie tragen im Vereine die ersten beiden Zeilen der Melodie vor, rascher bewegt als im vorhergehenden Satze, und

auch die 3te und 4te lehren dann in gleicher Art wieder, eingeleitet durch einen kurzen Zwischensatz, einen Wechselgesang der Ober- und der Grundstimme. Ein ähnlicher Zwischensatz für die drei oberen Stimmen, denen alsdann der Bass, von zwei Geigen begleitet, folgt, geht dem Abgesange voran. In diesem erscheinen nun alle in der Reihe von Tonsätzen, die wir eben betrachtet, mitwirkenden Kräfte in möglichst selbständiger Thätigkeit; sie bilden eine Kette freier Nachahmungen stätig festgehaltener, der Grundmelodie anklingender Motive, in frischer Beweglichkeit eilt das Ganze seinem Schlusse zu. Es ist zu bedauern, daß diesem trefflichen Werke unsers Meisters die Angabe des Jahres fehlt, wann es entstanden ist, denn sie würde vielleicht dazu dienen können, unsere Vermuthung, daß er Urheber auch der von ihm mit so vieler Liebe behandelten Singweise gewesen, näher zu begründen. Daß seine Urheberschaft nicht eine bestimmt feststehende Thatsache sei, müssen wir nachgeben, allein der Annahme derselben steht ein hoher Grad der Wahrscheinlichkeit zur Seite, kaum ein minderer als der, durch welchen wir früher bewogen wurden, Hans Kugelmann für den Sänger der Weise: „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ zu halten. Es kommt aber hier noch dazu, daß Pachelbel in seinen nach allen ihren Theilen, der Erfindung wie Ausführung, ihm zugehörigen Gesängen durchaus als melodisch und sangbar sich erweist. Es sind uns handschriftlich noch viele von ihm herrührende geistliche Gesänge, bis zu acht Stimmen, sowohl für kirchlichen Gebrauch bestimmte, als für besondere Gelegenheiten erfundene aufbehalten, die uns alle ein Gleiches bezeugen. Das Erhabene, Kräftige gelingt ihm eben sowohl als das Zarte und Heitere, und durch alle seine Hervorbringungen geht ein Geist des Wohlwollens, ein Liebreiches, worin wohl zu großem Theile die Anziehungskraft liegt, die sie auf jedes unbefangene Gemüth üben. Dieser Geist thut sich auch in der Wahl seiner Texte kund, deren mancher wohl von ihm selber herrühren mag. Wir besitzen unter andern von ihm drei Lieder für ein Hochzeitfest; sie stehen zusammen auf einem Blatte, darum halten wir sie auch für zusammengehörend, was wir freilich nur aus inneren Gründen zu rechtfertigen vermögen, da nähere Thatsachen darüber nicht bekannt sind. Es sind durchaus liebhafte Sätze, zwei für reinen vierstimmigen Gesang, der letzte für eine Tenorstimme, mit Begleitung zweier Geigen und des Basses. Der erste hat sich Paul Gerhards schönes Hochzeitlied als Aufgabe gestellt:

Voller Wunder, voller Kunst\*),  
Voller Weisheit, voller Kraft,  
Voller Hulden, Gnad' und Günst,  
Voller Labfal, Trost und Saft,  
Voller Wunder, sag ich noch  
Ist der keuschen Liebe Soch!

In dem 2ten werden die ehelich Verbundenen heiter angerebet:

Wohl Euch, die Ihr in Gott verliebt,\*\*)  
und dann erst gegen Euch gewesen!  
Der ist's, der Euch sammelt,  
Der, daß das schöne Band vollkommen mög' genesen,

\*) E. Beispiel Nr. 220.

\*\*) E. Beispiel Nr. 221.

Weil aller guten Dinge drei  
Sich selbst gefällt Euch Beiden bei.

Bei dem dritten haben wir uns die Neuvermählten an der Hochzeitstafel zu denken, von Freunden und Verwandten umgeben, den Geistlichen ihnen gegenüber, der, das Glas emporhebend, sie zu festlicher Heiterkeit auffordert:

Auf, werthe Gäste! heut muntert Euch \*\*)  
ein Priester auf zur Freude,  
die ihm sein hoher Priester selbst  
und Euch erlaubet heute!  
Ihr sollt an diesem Hochzeitfest  
ergötzen Eure Sinnen,  
denn Jesus war zu Cana selbst  
bei Gästen mitten innen!

Jede der Melodien dieser drei Lieder trifft nun die Stimmung, den Ton, der darin vorherrscht, so vollkommen, als man es nur wünschen mag. Die des ersten ist gefühlvoll, innig gefaßt, die des zweiten, mit herzlicher Ansprache beginnend, läßt die letzten beiden Zeilen heiter scherzend enden; die des dritten schlägt den Ton kräftiger Fröhlichkeit zuversichtlich an. Und eben so wohlthuend, wie wir dadurch uns angeregt fühlen, wirkt die Melodie des Rodigast'schen Trostliedes auf uns; ohne eben kirchlich zu seyn, spricht sie so wahrhaft aus, was in demselben lebt, daß sie sogleich in dessen Kreis uns hineinzieht; es weht in ihr ein Geist des Friedens wie in jenen, ein so innig verwandter, daß, wenn wir nun noch erwägen, wie heimisch der Tonkünstler sich in ihr bewegt, der bei fünfmahliger Behandlung ihr stets wieder ein Neues abzugewinnen weiß, das nicht auf bloßer Berechnung allein beruht, wir kaum umhin können, ihn in das nächste Verhältniß mit derselben zu bringen.

Wir haben uns lange bei diesem einen Gegenstande aufgehalten, ja wir haben uns dadurch von unserer Hauptaufgabe entfernt; allein er war auch erheblich genug, um eine solche Abschweifung zu rechtfertigen. Pachelbel gehört zu den Orgelmeistern, deren Spiel mehr durch ihre glückliche Begabung für den Gesang geregelt wird, als zu den allerdings viel häufigeren, bei welchen der Sangmeister unter der Obmacht des Orgelkünstlers steht; schon deshalb war die Gelegenheit nicht zu veräumen, auch in jener andern Beziehung uns mit ihm zu beschäftigen, und, da wir es vermochten, eine Stelle unter den Sängern evangelischer Kirchenweisen für ihn in Anspruch zu nehmen. An seinen mehrstimmigen Sätzen für Gesang, zumahl den zweichörigen, haben wir ein Gleiches zu rühmen, wie an den eben besprochenen Liedern. Leicht und frisch strömen sie dahin, und dabei würdig und kirchenhaft; wo beide Chöre zu achtschimmigem Gesange sich vereinen, erkennt man den in guter, alter Schule gebildeten Meister, denn eine jede Stimme hat dann, ohne allen Zwang, ihren selbständigen Fortschritt, selbst wo die Bässe, dem Wesentlichen nach, eine gleiche Grundlage bilden; er erreicht Beides durch Gegenbewegung, welche einen Wechsel von Einklängen und Octaven hervorbringt, der keinen der zusammenwirkenden Chöre ohne genügende, die Wirkung sichernde Grundstimme läßt. Auch weiß er die

\*) C. Weispiet Nr. 222.



höheren und tieferen Stimmen der gegenüberstehenden Chöre an geeigneter Stelle zu mehrstimmigen Sätzen in einander spielen zu lassen, während die übrigen schweigen, und die anmuthendste Mannichfaltigkeit dadurch zu erreichen.

Wir kehren nunmehr zu ihm, als geschätztem Orgelmeister zurück, und betrachten seine Werke in steter Beziehung zu denen seines berühmten Vorgängers in Norddeutschland, mit denen wir uns zuvor beschäftigten. Eine willkommene Gelegenheit zur Vergleichung bieten uns die von Beiden gesetzten achtfachen Magnificat; allein, welche große Verschiedenheit tritt hier zwischen Beiden hervor! Die Magnificat Samuel Scheidts sind durchweg auf die alten kirchlichen Intonationen gearbeitet, und wie wir gesehen, da, wo das Psalmobiren dieses ältesten christlichen Lobgesanges bei dem Abendgottesdienste in der evangelischen Kirche noch beibehalten war, zum Gebrauche dabei wohl geeignet. Bei Pachelbels findet weder das erste statt, noch sind sie für den letztgedachten Zweck irgend brauchbar\*). Keines von ihnen bezieht sich auf eine kirchliche Intonation, sei es als fester Gesang oder bewegender Grundgedanke. Höchstens könnte man voraussetzen, daß die, in jenen Intonationen doch immer nur unvollkommen dargestellten Kirchentonarten in diesen Sätzen vorherrschen sollten, doch findet man auch in dieser Annahme sich getäuscht. Es sind zwei Reihen von je acht gleichartigen Sätzen (in den acht Tönen) die uns hier vorliegen. In beiden hat der erste Ton den Grundklang D mit kleiner Terz, ohne Vorzeichnung eines b, doch wird dasselbe im Laufe des Ganzen fast durchgängig besonders vorgezeichnet; der 2te hat den Grundklang G mit vorgezeichneter kleiner Terz, und eben so der siebente; allein weder in ihrer Tonleiter, noch in Behandlung der Sätze, die unter der einen und der anderen Zahl stehen, ist irgend eine erhebliche Verschiedenheit wahrzunehmen. Der 3te und 8te Ton haben beide den Grundklang G mit großer Terz: in der zweiten Reihe ist den unter 8 zusammengefaßten Sätzen sogar noch das fis vorgezeichnet; in allen aber ist die Behandlung von der unseres G nur in keiner Art unterschieden. Der fünfte und sechste stellen vollkommen unser F dar vor; nur der 4te, auf E mit kleiner Terz gegründet, zeigt durch die halben Tonschlüsse, die in beiden Reihen bei den ihm zuge-

\*) Diese Magnificat, so wie die meisten der später zu erwähnenden Orgelsätze Pachelbels sind von Franz Gommers herausgegeben, unter dem Titel: Sammlung der besten Meisterwerke des 17ten und 18ten Jahrhunderts für die Orgel etc. Berlin bei Moritz Bessophal. Man findet sie dort unter Nr. 56 bis 121, und zwar die Magnificat der ersten Reihe:

- |         |          |
|---------|----------|
| 1. Ton. | 56 — 59. |
| 2 "     | 60 — 63  |
| 3 "     | 64 — 67  |
| 4 "     | 68 — 72  |
| 5 "     | 73 — 76  |
| 6 "     | 77 — 80  |
| 7 "     | 81 — 84  |
| 8 "     | 85 — 88  |

Die Magnificat der zweiten Reihe:

- |         |           |
|---------|-----------|
| 1. Ton. | 89 — 92.  |
| 2 "     | 93 — 96   |
| 3 "     | 97 — 101  |
| 4 "     | 102 — 105 |
| 5 "     | 106 — 109 |
| 6 "     | 110 — 113 |
| 7 "     | 114 — 117 |
| 8 "     | 118 — 121 |

theilten Sätzen vorwalten, eine Annäherung an das Phrygische. Wir haben also hier nur eine Tonart, die einer kirchlichen bedingterweise anklängt, sonst erscheinen nur D moll, G moll, F dur, G dur, ohne irgendwie das Gepräge jener kirchlichen Grundformen zu tragen. Die Bezeichnung als Magnificat, die Angabe der acht Intonationen, erscheinen demnach ganz willkürlich, und man dürfte höchstens annehmen daß diese Sätze damit, als zu Nachspielen am Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes geeignet, haben empfohlen werden sollen. Die unter eine gemeinsame Tonart zusammengestellten haben übrigens nur in dieser eine Beziehung zu einander, denn ein jeder hat sein ihm eigenes, kaum den übrigen anklingendes Motiv. Nur wenige dieser Sätze sind 4stimmig, die meisten nur zu drei, einige auch zu zwei Stimmen; selbst in den 4stimmigen findet man zumeist nur in drei Stimmen die selbständige Fortführung beobachtet, die vierte erscheint nur als ausfüllende, und selten zeigt sich davon eine Ausnahme. Was man hier nicht zu suchen habe, sei mit diesen einleitenden Bemerkungen angedeutet; nehmen wir nun diese Sätze wie sie sich geben, abgesehen von irreführenden Namen und Zeichen, so werden wir uns an ihnen erfreuen können. Sie sind alle, keinen ausgenommen, freie Fugetten, ohne Anspruch auf künstlich-gelehrte Durchführung des gewählten Grundgedankens; selten nur wird die Anwendung des Pedals dabei ausdrücklich angemerkt; etwa da nur, wo, wie es einigemahl vorkommt, das Thema in der Grundstimme mit verdoppelter Zeitdauer seiner Töne eintritt. Ihre Motive sind eindringlich, kräftig, nur zuweilen (dem kirchlichen Ernste entgegen) hüpfend und wiegend, namentlich in denen, wo der  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{3}{4}$  Takt obwaltet, was mit jenem in der ersten Reihe fünf- in der zweiten zweimahl, mit diesem in beiden einmahl geschieht\*). Auch stellen sich einige Sätze mehr klavierhaft dar als orgelmäßig: so der 5te dritten Zones in der zweiten Reihe, eine Folge kurz angeschlagener Accorde mit nachschlagendem Baße, der von der oberen Oktave zur tieferen herabspringt; so in der ersten Reihe der erste Satz fünften Zones. Pachelbel erscheint uns hier erfindungsreich, mannichfaltig, wohlklingend, oft selbst nachdrücklich, aber von den alten kirchlichen Grundformen losgerissen; man wird voraussetzen dürfen, daß, wo diese sogenannten Magnificat entstanden sind — worüber uns die Nachrichten fehlen — das Psalmobiren dieses Lobgesanges schon außer Übung gewesen sei, und man sich dieser kurzen, gefälligen Sätze bei dem Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes an dessen Stelle bedient habe.

Pachelbels Orgeltoccaten, Fantasiaen, Fugen, Ricercari, bedürfen hier nur einer vorübergehenden Erwähnung. Für kirchlichen Gebrauch sind Stücke dieser Art doch nur insofern bestimmt, als sie zur Ausfüllung einzelner Zwischenzeiten bei dem Gottesdienste gebraucht werden können; in lebendigem, inneren Zusammenhange mit demselben stehen sie nicht. Der Begriff der einen wie der anderen dieser Formen läßt sich mit Sicherheit nicht umgrenzen: doch zeigen Tonstücke für die Orgel die den Namen „Toccata“ in jener Zeit führen, meist die Richtung auf Fingerfertigkeit, und was durch diese kunstreich geleistet werden kann, als vorherrschend: die „Fantasiaen“ führen diese Benennung wohl deshalb, weil in ihnen keine Form des Satzes streng festgehalten wird, sondern der

\*) Erste Reihe,  $\frac{1}{2}$  Takt. I. 2. 4. III. 4. V. 1. 4.

Zweite Reihe, — — IV. 3. V. 3.

Erste Reihe,  $\frac{3}{4}$  Takt. VIII. 1.

Zweite — — — II. 2.

\*) Winterfeld, der evangel. Kirchengesang II.

Meister bald dieser bald jener in freiem Umherschweifen sich bedient; die „Fugen“, wie sie hier erscheinen, zeigen eine Reihe meist freier Nachahmungen eines bestimmten Grundgedankens, und stimmen in der Behandlung den Sätzen der sogenannten Magnificat vollkommen überein; die „Ricercari“ sind eine gleiche Art solcher fugierten Sätze, nur daß in ihren Motiven, und der Art diese zu behandeln der Komponistler einem besonderen, größere Schwierigkeit herbeiführenden Gesetze sich freiwillig unterwirft, um in Überwindung derselben sich um so meisterlicher zu bewähren. So geartet erscheinen diese Sätze bei Pachelbel, den wir auch in ihnen als einen, seine Kunst beherrschenden Meister kennen lernen.

Wichtiger sind seine Arbeiten über Choralmelodien. Acht Sätze dieser Art\*) gab er unter dem Namen „Choräle zum Prädambuliren“ im Stiche Johann Christian Weigels zu Nürnberg, 1693 heraus. Mattheson hält dieses Werk für älter, da Pachelbel auf dessen Titel noch „Organist an der Predigerkirche zu Erfurt“ genannt werde, was er doch um 1690 zu seyn schon aufgehört habe; eine andere Schwierigkeit ergibt sich aber aus dem Titel des mir vorliegenden Abdrucks, wo unser Meister Organist zu St. Sebald in Nürnberg heißt, obgleich er erst 1695, nach dem Tode Georg Caspar Weckers an dieses Amt berufen wurde. Wir könnten dahingestellt seyn lassen, welches das Jahr des Erscheinens dieser Choräle sei, da eben hier an das Früher oder Später keine erhebliche Folgerung zu knüpfen ist. Doch möchte die Jahrzahl 1693 leicht die richtige seyn. Pachelbel war zu Erfurt zwölf Jahre lang Organist gewesen, länger als an irgend einem anderen Orte, man kannte ihn, den schon Berühmten und Gefeierten, wie dem Namen, so auch dem Amte nach. Erst am 8ten November 1692 erfolgte seine Bestallung als Organist zu Gotha; sein Zwischenaufenthalt in Stuttgart war von nur kurzer Dauer. Gelangte nun etwa im Jahre 1692 seine Handschrift zum Stiche nach Nürnberg, so ist es erklärlich daß man immer noch ihn nach seiner früheren, bekannten amtlichen Stellung nannte, und die Jahrzahl 1693 wurde, wie es auch jetzt noch häufig geschieht, dem Werke im Voraus beigelegt, als einem neuesten. Während seines späteren Aufenthalts in Nürnberg mochte nun ein neuer Abdruck dieser Choräle gewünscht werden, und bei dieser Gelegenheit veränderte man den ihm gegebenen Titel zufolge seiner damaligen amtlichen Stellung, vergaß aber auch die Jahrzahl zu ändern. Die Lösung der angegebenen Zweifel würde sich auf diese Art ohne allen Zwang ergeben, wenn wir ihrer überhaupt bedürften.

Wir finden in unserem Werkchen zunächst den Choral: Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ als festen Gesang einer dreistimmigen Ausführung in dem Tonumfang von E mit kleiner Terz. Die Melodie ist in die Oberstimme gelegt; sie tritt nach einem kurzen zweistimmigen Vorspiele der tieferen Stimmen ein, welche das Motiv der ersten Zeile nachahmend verflechten, und in ähnlicher Art sind auch die Zwischenspiele nach den einzelnen Melodiezeilen, und die Einleitung des Abgesanges geordnet, während da, wo die Hauptstimme eintritt, die beiden andern in freien Nachahmungen, die auf der Grundharmonie ruhen, sich fortbewegen, ohne Anspruch darauf, ihre Wendungen aus jener zu schöpfen. Ganz ähnlich sind die ebenfalls dreistimmigen Choräle behandelt: Wie schön leuchtet der Morgenstern, wo die Melodie in der Grundstimme erscheint; Nun lob' mein' Seel' den Herren, wo sie dem Tenore zugetheilt ist, und schon mit dem Beginne des Satzes sogleich

\*) Sommer, a. a. D. Nr. 48 — 53.

sich hören läßt, ohne alle Einleitung, und auch mit kürzeren Zwischensätzen; Vater unser im Himmelreich, wo die Melodie wiederum die höchste Stelle einnimmt, und der Bau des Satzes vollkommen dem der beiden zuerstgenannten übereinstimmt, nur daß vier Stimmen hier, statt dreier, zu größerer Klangfülle, verbunden sind. Der Choral: Wir glauben all' an einen Gott, wiederum dreistimmig, zeigt seine Melodie ebenfalls in der Oberstimme, nur muß man ihren Kern aus den Verzierungen — Figurationen, Coloraturen, Diminutionen — mit denen er reichlich umkleidet ist, herauszuhören wissen. Über die Melodie „Dies sind die heil'gen zehn Gebot — nicht die süddeutsche, dorische, sondern die des alten Wallfahrtsliedes: In Gottes Namen fahren wir — wird eine vierstimmige Fugette gegeben, deren bewegenden Grundgedanken sie bildet. Ganz eigenthümlich ist die Weise des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch da komm ich her“ gefaßt, die auf diese Fuge in dreistimmigem Satze folgt. Sie ist, als fester Gesang, in die Grundstimme gelegt; über ihr schweben liebliche Nachahmungen der beiden oberen Stimmen, meist in den höheren Tönen sich haltend, und durch den  $1\frac{2}{3}$  Takt der sie regelt, das Gepräge des Hirtenhaften gewinnend. Werden diese Stimmen auf zwei Clavieren ausgeführt mit sanften, sich unterscheidenden, und doch in der Tonfarbe einander nahe stehenden Registerzügen, während die Melodie auf dem Pedal vorgetragen wird, so gewähren sie, in anmuthigem Gegensatz gegen deren ernstern und stetigen Fortschritt, das Bild einer heiteren, stillen, durch eine Himmelserscheinung erhellten Nacht; das Ganze stellt vollkommen das Gepräge des schönen Festes dar, dem es bestimmt ist. Der letzte unserer acht Choralsätze ist ein zweistimmiger über die Weise des Abendmahlsliedes: Jesus Christus unser Heiland der von uns den Gottes Zorn wand. Sie erscheint zuerst in der Oberstimme, während der Baß sich in raschen Gängen gegen sie fortbewegt; dann kehrt das Verhältniß sich um, jene Gänge — ohne daß nach Art des Contrapuncts der Octave eine strenge Umkehrung einträte — gehen nun in die Oberstimme über, die Melodie steigt in die Grundstimme hinab; eine Art der Ausführung wie sie bei Scheidt häufig vorkommt.

Eine zweite Reihe von sieben ausgeführten Chorälen liegt mir handschriftlich vor, und ist vielleicht auch nicht zu öffentlicher Herausgabe geeignet\*). Auch diese werden zu Vorspielen bei dem Gottesdienste angewendet worden seyn; sie lassen leicht erkennen, daß sie demselben Meister angehören wie die besprochenen, doch unterscheidet die Mehrzahl derselben sich von diesen durch eine noch sorgsamere Behandlung. Zwei dieser Choräle sind nur zweistimmig: Was mein Gott will das gescheh allzeit, und Durch Adams Fall ist ganz verderbt; in ihnen führt, ohne andere Unterbrechung als die gewöhnlichen Ruhepunkte hinter den einzelnen Zeilen, die Oberstimme durchweg den Hauptgesang, während der Baß in lebhaft bewegten Gängen einherschreitet. Bei den übrigen fünf ist auf wesentliche Mitwirkung des Pedals gerechnet, dem die Melodie in allen als fester Gesang und zugleich als Grundlage zugetheilt ist. So zuerst bei Behandlung der Weise des Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr.“ Prächtig und glänzend geht dieser Satz einher, mit einer längeren, fugirten Durchführung der ersten Melodiezeile beginnend, die aber hier nicht in ursprünglicher einfacher Gestalt, sondern durch Verzierungen verhüllt erscheint, meist nur gegen eine oder zwei, seltener gegen

\*) Auch diese Choräle sind nachmahls von Franz Commer herausgegeben. S. Nr. 141. 142. 122. 127. 134. 143. 144 des vorgeachteten Werkes; hier in der Reihe angeführt, wie sie in dem Folgenden besprochen werden.

drei Stimmen gehört, von denen eine dann nur eine Füllstimme ist. Der erste Eintritt der Melodie in der Grundstimme wird durch eine Reihe hinauf und herabrauschender Läufe kenntlich gemacht, und sie wird dann mehr vollgriffig als vollstimmig begleitet; wo sie schweigt, zwischen ihren einzelnen Zeilen, treten kurze fugirte Anklänge der nächstfolgenden Wendungen der Melodie in den übrigen Stimmen hervor. Über die Behandlung der Weise „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“ darf nur bemerkt werden, daß sie der von den meisten der zuvor besprochenen Choräle, namentlich der Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ übereinstimmt. Wesentlich verschieden von diesen ist aber die der Weise „Erhalt uns Herr bei deinem Wort.“ Hier wird, bevor dieselbe im Pedal nachdrücklich eintritt, eine jede ihrer Zeilen zwei und dreistimmig in längeren fugirten Sätzen durchgeführt, wie denn auch hier auf die Fortführung der Stimmen mit größerer Sorgfalt Bedacht genommen ist als namentlich in dem ersten dieser Choräle, wo mehr auf Glanz, Klangfülle, und allgemeine Wirkung gesehen ist, als auf innere Durchbildung. Bei dem Chorale „Kom Himmel hoch da komm ich her“ begegnet uns wieder eine andere Art der Ausführung, die dann in der eines zweiten „Nun komm der Heiden Heiland“ abermahl's wiederkehrt. Beide Sätze beginnen mit einer längeren Fugette über die erste Melodiezeile, die eine selbständige, nur durch ihr Motiv, nicht die Behandlung, mit dem Folgenden zusammenhängende Einleitung darstellt. Wenn nun die Melodie als fester Gesang in der Grundstimme eintritt, zu größerer Vernehmbarkeit noch durch die Oberoctave verstärkt, ändert sich die gesammte Behandlung; eine freie, glänzende Begleitung, meist durch die Oberstimme ausgeführt, in den übrigen durch Nachahmungen wiederhallend, tritt bis zum Schlusse an die Stelle der beginnenden Fugirung.

Wie Pachelbel den Choral als Orgelfürstler zum Schmucke des Gottesdienstes behandelte, haben wir aus den eben besprochenen Beispielen gesehen. Es ist uns aber auch gewährt, ihn als Begleiter des Gesanges der Gemeinde kennen zu lernen. Das Werk, wodurch er uns von dieser Seite bekannt wird, findet sich in der Großherzoglich Sächsischen Bibliothek zu Weimar handschriftlich, und führt den Titel: „Tabulaturbuch Geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri, und anderer gottseeliger Männer, sambt beigefügten Choral-Fugen, durchs ganze Jahr. Allen Liebhabern des Claviers componirt von Johann Pachelbeln, Organisten zu S. Sebald in Nürnberg, 1704.“ (Weber Mattheson\*) noch Walter\*\*) erwähnen dieses Werk als ein durch Stich oder Drucksaß öffentlich gemachtes, und eben so wenig ist in dem älteren wie neueren Wörterbuche Gerbers darüber etwas zu finden; wie ich es denn auch bisher in keiner der bedeutenderen deutschen Sammlungen älterer Tonwerke in dieser Art angetroffen habe. Unsere Handschrift läßt übrigens die Züge der ersten Jahre des 18ten Jahrhunderts deutlich erkennen, auch trägt sie äußerlich alle Kennzeichen des Alters, das ihr Titel anzeigt. Ob sie Pachelbels eigene Handschrift sei? darüber wäre zu streiten, und es dürfte eher zu verneinen, als zu behaupten seyn, weil der Schreibfehler darin nicht wenige sind. Doch läßt sich darauf entgegnen, daß die Notenschrift leicht hingeworfen ist, und es dadurch wohl geschehen konnte, daß ein Tonzeichen, eine Ziffer über der Grundstimme, an eine falsche Stelle zu stehen kam, ja, dann und wann eine Note ganz weglieb, oder eine falsche Geltung erhielt. Dem Anscheine nach wurde das Buch im Laufe eines Kirchenjahres für unmittelbaren Gebrauch bei dem Gottesdienste zusammen-

\*) Ehrenpforte S. 244 — 249.

\*\*) Mus. Vericon. 457. 458.

getragen, am Schlusse desselben erhielt es dann seine Aufschrift, und das hinten angehängte Inhaltsverzeichnis, und es ist wohl möglich, daß unser Meister es dann auch dem Drucke bestimmte. Zu diesem wird es aber nicht gelangt seyn, weil er desselben für seinen Dienst fortwährend bedurfte, und sein nicht lange nachher eingetretenes Ableben die Herausgabe hinderte. Das um seine Zeit gangbarste Nürnberger Gesangbuch, das von Conrad Feuerlein 1690 herausgegebene, enthält keine der alten gebräuchlichen Kirchenmelodien, sondern nur neuere, weniger bekannte, und so geläufig jene früheren auch den Gemeinen, geschweige also den Organisten seyn mußten, so mögen doch Irrungen vorgekommen seyn, wodurch der Kirchengesang gestört werden konnte. Es wird sich also dem erfahrenen Organisten zu sicherer Leitung der Gemeinde eine Zusammenstellung der gangbarsten Kirchenweisen für sein Orgelpult als Bedürfnis fühlbar gemacht haben, und er selber hat sie sich dann geschaffen, wie sie uns hier vorliegt. Denn es ist nicht zu bezweifeln daß der größte Theil unseres Buches ihm als Sammler und Seher angehört. Besitzen wir nun auch wohl nicht seine eigene Handschrift an diesem Exemplar, worüber um so weniger zu entscheiden ist, als beglaubte Blätter von seiner Hand, zur sicheren Vergleichung, uns mangeln, so ist dasselbe doch ohne Zweifel eine, bald nach, vielleicht während dem Entstehen seiner Sammlung davon genommene Abschrift; ja, es könnte seyn, daß sie von seinem Sohne Wilhelm Hieronymus Pachelbel herrührte. Dieser war um jene Zeit Organist zu Wöhrd, in der Nähe Nürnbergs; ein ähnliches Bedürfnis fand auch für seine Kirche statt, und so mag er, bei häufigen Anwesenheiten bei seinem Vater, mehr oder minder eilig, das von diesem Eingetragene sich angeeignet haben, worin auch wohl die vorkommenden Schreibfehler ihre Erklärung finden.

Es ist zuvor bemerkt, daß nicht die ganze Handschrift, sondern nur deren größter Theil unserem Meister angehört, und darüber kann kein Zweifel obwalten. Nur die ersten 160 Nummern hat er gesammelt, gesetzt, zusammengestellt; alles übrige ist späterer Zusatz. Nur jene sind, wie man deutlich sieht, am Schlusse des Jahres in das Inhaltsverzeichnis gleichzeitig eingetragen gewesen; alle anderen Eintragungen geben schon durch die Handschrift als beigelegte Nachträge sich kund. Wäre aber auch dieses Kennzeichen trügerisch, so sind doch viel entscheidendere Gründe noch vorhanden, die Nummern 161 bis 247 für Zuthaten der Folgezeit zu erklären. Über der 161sten Melodie nämlich steht der Vermerk: „Neu Hallische Gesänge“ und bei den folgenden fünfzehn Nummern — mit ihr zusammen genommen also bei deren sechzehn — sind Blattzahlen hinzugefügt. Diese (wie wir bei näherer Forschung finden) beziehen sich auf den zweiten Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches, der zuerst um 1714 erschien, acht Jahre nach Johann Pachelbels Tode, so daß dieser augenscheinlich aus demselben Nichts entlehnen konnte. Mit der Nummer 177 bis zum Schlusse des Buches, das wie wir gesehen 247 Melodien in sich begreift, folgt dann eine Reihe aus dem ersten Theile des genannten Gesangbuches entlehnter Singweisen. Dieser erschien zwar bereits um 1704, in eben dem Jahre das unsere Handschrift trägt, man würde es daher für möglich halten dürfen, daß Pachelbel bis zu seinem, am 3ten März 1706 erfolgten Ableben noch habe die ihn anmuthenden Melodien jenes Buches seiner Sammlung hinzufügen können. Nähmen wir nun unsere Handschrift als die seinige an, so müßte es doch auffallen, daß dieser Theil der Beigabe nicht unmittelbar dem zuerst Gesammelten angeschlossen ist, ja, daß dort ein eben genügender Platz ausgespart blieb, um dem Sammler Raum zu geben, das ihm Gefällige aus einer späteren Fortsetzung jenes Gesangbuches

einzuschieben, deren Erscheinen er damals weder ahnen konnte, noch es erlebt hat; der Unwahrscheinlichkeit zu geschweigen, daß er das möglich Spätere dem vorhandenen Früheren absichtlich hätte voranstellen mögen. Allein auch von Allem diesen abgesehen, so leuchtet auch hier wiederum die Unmöglichkeit ein, daß unser Meister diese letzte Reihe von Singweisen den von ihm zusammengestellten habe beifügen können. Augenscheinlich sind diese nämlich nicht aus der frühesten, um 1704 erschienenen Ausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches entnommen, sondern aus der um 1710, vier Jahre nach Pachelbels Tode, veranstalteten 5ten Auflage desselben. Andere Kennzeichen nicht einmal geltend zu machen, als Übereinstimmung der Bässe und der einzelnen Wendungen der Melodien in unsrer Handschrift mit der Aufzeichnung in jener Auflage, woran bei einer jeden neuen geändert und gekünstelt wurde, so wird es dadurch unzweifelhaft daß sie die Quelle der besprochenen Zusätze gewesen, weil sie zuerst eine Melodienzugabe enthält für Lieder die bis dahin nicht mit eigenen, oder doch mit anderen Singweisen mitgetheilt worden waren, und weil unsere Handschrift gleich zu Anfange ihrer letzten Melodienreihe mehreres, aus dieser Zugabe Entlehnte giebt. Mit den 87 späteren Nummern in jener (von 161 bis 247) befinden wir uns also bereits in der Mitte der „beliebten Hallischen Liederer“, wie Zelter gegen Göthe sich ausdrückt, indem er ihm über das Tabulaturbuch berichtet, nicht erst bei dem „sein sanften, angenehmen Übergehen dahin“; man hat nicht erst „den Übergang des derben, tiefen Stromes in die wüste Fläche gewahr zu werden“, man ist mit ihm in der That schon dahin gelangt. Und dennoch sprach Zelter wahr, wenn er jenen Übergang schon in Pachelbels Zeit setzt, hat er auch eine falsche Gewähr dafür in Bezug genommen; denn bereits das Saubertsche Gesangbuch (Nürnberg 1676) giebt uns davon die vollständigste Überzeugung, wie wir gezeigt zu haben hoffen. Was nun den Theil unseres Buches betrifft, der unbestritten Pachelbel angehört, so stammen die von ihm zusammengetragenen, mit einer nothdürftig bezifferten Grundstimme versehenen 160 Melodien mehrentheils aus dem sechzehnten Jahrhunderte, oder aus noch früherer Zeit. Dieser älteren sind 122, während nur 38 dem siebzehnten Jahrhundert angehören, unter denen wir 14 von bekannten Urhebern zählen: drei von Johann Schop\*), vier von Johann Crüger\*\*), und je eine von Schein, Hammerschmidt, Georg Weber, Georg Winer, Johann Rudolf Ahle, Bierioge und Melchior Frank\*\*\*). Ihnen haben wir auch die, wahrscheinlich von Pachelbel herrührende Weise des Rodigast'schen Liedes: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ beizurechnen und

\*) O Traurigkeit, o Herzeleid zc.  
O großes Werk, geheimnißvoll zc.  
Werde munter, mein Gemüthe zc.

\*\*) Herzliebster Jesu zc.  
Nun danket alle Gott zc.  
O Gott du frommer Gott zc.  
Jesu meine Freude zc.

\*\*\*) Auf meinen lieben Gott zc.  
Meinen Jesum laß ich nicht zc.  
O du allergroßte Freude zc.  
Schaffe in mir Gott ein reines Herz zc.  
Liebster Jesu, wir sind hier zc.  
Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ zc.  
Oen Himmel aufgefahnen ist zc.

eine, wohl auch ihm zuzuschreibende des Liedes: „Wo soll ich fliehen hin“, das sonst gewöhnlich nach der Melodie „Auf meinen lieben Gott“ gesungen wird. Auch von diesen Singweisen sind in dem Feuerleinschen Gesangbuche nur fünf ihren Liedern beigegeben, während die älteren dort ganz fehlen, so daß wir diesen Mangel um so mehr für eine Veranlassung zu unserer Sammlung halten dürfen. Auf die Singweisen mitlebender Nürnberger Meister, welche das Saubertsche und Feuerleinsche Gesangbuch geben (1676, 1690) hat Pachelbel eben so wenig, als auf die Melodien des Martin Colerus zu Ritschs Passionsandachten, und Georg Josephs zu Angelus' Psyche, welche jene Liederfassungen enthalten, Rücksicht genommen in seinem Tabulaturbuche, und auch daraus dürfen wir schließen daß ihm dasselbe als Ergänzung jener Melodienbücher habe dienen sollen, in einzelnen wenigen Fällen vielleicht auch als Verbesserung desselben.

Nur die Hälfte aller Melodien, ihrer achtzig, haben die als „Choralfugen“ bezeichneten Vorspiele, deren der Titel gedenkt. Es sind dies kurze fugirte Sätze über die erste Zeile jeder Melodie, oft nur wenige Takte enthaltend, aber mit einer Sicherheit und Leichtigkeit hingeworfen, wie sie nur dem Meister eignet, der auch darin sich kund giebt, daß er das eigenthümliche Gepräge der Singweise darin allezeit auf das Lebendigste zur Anschauung bringt. Nicht immer stimmen diese Vorspiele mit den ihnen folgenden Choralen in der Taktart überein; so sind die den Melodien: O Gottes Lamm unschuldig (37), Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (45), Mein' Seel' o Gott muß loben dich (73), Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (133) geraden Taktes, während jene im dreitheiligen einhergehen, zum Theil ihrer ursprünglichen Gestalt entgegen; so hat die aus weltlichem Gesange stammende Melodie des Jesusliedes: „In dir ist Freude bei allem Leide“ (a lieta vita amor e' invita) ein ihrer ersten Fassung übereinstimmendes Vorspiel dreitheiligen Taktes, während sie selbst in den geraden, nicht zu ihrem Vortheile, umgebildet ist. Da diese Vorspiele, schon ihres geringen Umfanges wegen, nur die erste Zeile der Melodien als Motiv nehmen, so haben auch wohl mehr Singweisen, die in ihren Anfängen übereinstimmen nur ein gemeinsames; so die Choräle „Herr Gott dich loben alle wir“ (76), „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ (91), „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ (130), deren zuletzt genannter, als der älteste unter ihnen (1535) wohl derjenige seyn mag, aus dessen ansprechenden melodischen Wendungen die übrigen sich hervorgebildet haben.\*) Was die Choralmelodien selbst betrifft welche durch diese Vorspiele eingeleitet werden, so sind diese, wie schon bemerkt

\*) Die folgenden Proben werden hinreichen, diese Vorspiele kennen zu lernen.

I. Nun komm, der Heiden Heiland.

II. Christ lag in  
Todesbanden.



ist, nicht in mehrstimmigem Tonfaze gegeben, sondern nur mit einer bezifferten Grundstimme, einer bloßen Andeutung, wie der Sammler sie begleitet haben wolle. Ob Zwischenspiele dabei haben angewendet werden sollen, ist nicht angezeigt, über die Schlußtöne der einzelnen Melodiezeilen find nur

III. Nun freut euch lieben Christeng'mein.

IV. Wo soll ich  
fliehen hin.

V. Allein zu dir  
Herr Jesu Christ.

die gewöhnlichen Ruhezeichen gesetzt. Dennoch dürfen wir vermuthen, daß Pachelbel sich ihrer bedient haben werde, doch so, daß bei ebenmäßigen Zwischenräumen von einer Zeile zur andern, sie das Orgelspiel nur in stetem Flusse hielten, ohne den Gesang störend zu unterbrechen, noch eine besondere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. So verfuhr unser Meister bei seinen Chorälen zum Präambuliren, und that er dort, wo es nur um das Spiel sich handelte, vielleicht etwas mehr, so hat er durch seine einfachen, kurzen Vorspiele schon im Voraus das Verhältniß angedeutet, wie weit ein freies Zwischenpiel hier gehen dürfe, wo der Hauptzweck des Spieles doch nur die Unterstützung des allgemeinen Kirchengesanges sei. Aus der den Melodien gegebenen Grundstimme und deren Bezifferung ist zur Genüge erkennbar, daß die kirchliche Tonart herkömmlich noch fortwaltete, daß die Überzeugung sich erhalten hatte, man dürfe Choralweisen älterer Zeit nicht begleiten gleich geistlichen Melodien der Gegenwart. Allein die Kirchentonart ist nicht mehr der lebendige, unmittelbare Grundton der frommen Empfindung, der durch alles harmonisch belebt oder selbständig neu Geschaffene fortwährend hinklingt; sie erscheint vielmehr als eine ehrend beibehaltene Anstandsformel, um die man weiß, die man als nothwendig anerkennt, sich ihrer immer noch bedient wo man mit dem Älteren verkehrt, die man aber zu Zeiten auch wohl vergessen kann. So erscheint in der Melodie: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ (Nr. 65) durch Grundstimme und Bezifferung die mixolydische Tonart untadelich ausgeprägt; in der Weise des Weihnachtsliedes: „Gelobet seyst du Jesu Christ“ (Nr. 10) bemerken wir sie fast nur in der ersten Zeile, und dem halben Schlusse der letzten; die Melodie: „Ach wir armen Sünder“ (Nr. 49) zeigt dagegen keine Spur derselben, und kann (um eine kleine Terz tiefer gesetzt wie sie ist) nur als E dur gelten. Daß die Weise des Katechismusliedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ — die norddeutsche, nicht die im Süden Deutschlands gangbare dorische — in ihrer vorletzten Zeile die große, nicht die kleine Terz hat, der Anklang des Dorischen also ihr fehlt, sei nebenher bemerkt als eine örtliche, damals schon mehr als hundertjährige Abweichung. Die phrygischen Melodien sind am meisten tongemäß behandelt, und nur an einzelnen Zügen ist zu erkennen, daß wir mit ihnen in neuerer Zeit uns befinden. So erscheint in der Weise des Weihnachtsgesanges: „Christum wir sollen loben schon“ (Nr. 9) die verminderte Quinte, als Umkehrung des Tritonus, zwischen der Haupt- und Grundstimme; in der Melodie des Psalmliedes: „Es wollt' uns Gott genädig seyn“ (Nr. 90) ist der Schlußfall der drittlezten Zeile als ein voller, also, tonwidrig, ein nach E moll gerichteter gefaßt, doch wendet ihn die Grundstimme durch einen Krugschluß nach C, stellt also eine tongemäße Ausweichung in die große Unterterz dar, so daß durch zufällige Erhöhung eines einzelnen, dem Kirchentone wesentlichen Verhältnisses, das Gepräge desselben zwar einen Augenblick zweifelhaft gemacht, doch nicht ausgelöscht wird. Untadelhaft sind die dorischen Melodien behandelt: „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin“ (Nr. 33), Christ unser Herr zum Jordan kam (Nr. 100), Christ lag in Todesbanden (Nr. 52), andere wieder in modernem Sinne; über die Behandlung kirchlicher Weisen in unseres Meisters Zeit, als eine Thatfache, kann man sich aus seinem Buche also wohl unterrichten, nicht aber aus ihm darüber Belehrung schöpfen, wie sie tongemäß geschehen müsse.

In ihrer rhythmischen Ausgestaltung haben viele Melodien Veränderungen erfahren, und wir wollen nicht entscheiden, ob diese von unserem Meister herrühren, oder ob sie damals schon in dem allgemeinen Kirchengesange seit längerer Zeit sich festgestellt hatten. Das aber werden wir als

eine Thatsache annehmen dürfen, daß man zu Nürnberg in der Hauptkirche St. Sebald die Weisen zu Pachelbels Zeit in jener Art sang. Denn gewißlich konnte dieser nicht daran denken, die Melodien anders aufzuzeichnen als er sie auf der Orgel zur Leitung der Gemeinde ausführen wollte. Nun ist bei einigen der ursprüngliche rhythmische Wechsel in durchgängig vorwaltenden dreitheiligen Takt umgewandelt; so bei denen der Lieder: „O Gottes Lamm unschuldig (37); Wie nach einer Wasserquelle“ (88) u. eine schon mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts bei der einen und andern nicht selten vorkommende, örtliche Veränderung. Bei andern hat jener eigenthümliche rhythmische Bau dem geraden Takt unbedingt Platz machen müssen; so bei denen der Lieder: „Herr Christ, der einig' Gottes Sohn“ (22), „O Herr mich armen Sünder“ u. (81); hin und wieder ist er theilweise nur getilgt, wie bei Eccards älterer Melodie zu Helmholtz's Pfingstliede: „Der heilig' Geist vom Himmel kam“, die unser Tabulaturbuch aufgenommen hat (68), wahrscheinlich zu Ergänzung des Saubert- und Feuerleinschen Melodienbuches in denen sie fehlt. In anderen Fällen erscheinen dagegen ältere Melodien auch rhythmisch in ihrer ursprünglichen Gestalt; so die der Lieder: „Das alte Jahr vergangen ist (26); Herr Gott nun schließ den Himmel auf (32); Ein' feste Burg u. (89); Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich (124); Ich weiß daß mein Erlöser lebt“ (155); auch machen in der Weise des lutherischen Katechismusliedes: „Christ unser Herr zum Jordan kam“ die einzelnen Züge rhythmischen Wechsels in der zweiten und vierten Zeile des Abgesanges sich geltend. Erhielt sich nun diese Eigenthümlichkeit der Melodien des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, wenn auch aus dem Kunstgesange fast ganz verschwunden, ja selbst bei einzelnen Weisen des allgemeinen Kirchengesanges schon angetastet, doch immer noch im Leben, wie wir es mit Sicherheit eben aus einem solchen, für Begleitung der Gemeinde durch die Orgel zusammengestellten Choralbuche schließen dürfen; so können wir auch nicht länger dem Zweifel Raum geben, als gehöre jene ganze Erscheinung des rhythmischen Wechsels überhaupt nur dem Kunstgesange an, und trete bei den Melodien des Gemeinegesanges nur darum hervor, weil jener derselben, als Aufgaben, sich bemächtigt, und ein ursprünglich ihnen Fremdes auf sie übertragen gehabt, das freilich wohl auch in die einfachen Singbücher mit übergegangen sei, aber nicht in den allgemeinen Kirchengesang, wo es nie eine Wurzel gehabt habe, noch sie also jemahls gewinnen könne. Eher sind wir gebrungen darin ein dem Volksgesange Entsprungenes, dem, in die Obmacht der sachmäßigen Kontinuität nunmehr ganz gekommenen Kirchengesange allmählich Entfremdetes zu erkennen, an dem Jene, seine Ebenmäßigkeit verkennend, rütteln, um eine durchgängige Gleichmäßigkeit herzustellen.

Mit diesen Betrachtungen beschließen wir unseren Bericht über die beiden großen Orgelmeister des 17ten Jahrhunderts, die wir uns vorüberführten. Daß wir nicht die gesammte Orgelkunst jenes Zeitraums in ihnen beschlossen wähen, bemerkten wir schon zu Anfange dieser Blätter. Allein die früheren wie die späteren Jahre desselben dürfen wir mit Recht durch sie für vertreten halten, und ihre Werke gewähren uns Gelegenheit, über das Verhältniß jener Kunst zu dem Gottesdienste, namentlich dem Gemeinegesange ihrer Zeiten uns zu unterrichten. In dem älteren dieser Meister trat sein Beherrschthum als Seher für Gesang durch den Orgelkünstler uns hervor, als das seine Eigenthümlichkeit Andeutende, während bei dem Jüngeren das Vorwalten des Sängers über diesen uns das Besondere seines Wesens auszudrücken schien. Indem wir dieses aussprachen, bezeichneten wir jedoch damit nicht sowohl ihre Zeitalter, als die Richtungen des Schaffens beider, in ihnen hervor-

ragenden Männer; Richtungen, die bei fortschreitendem Gebeihen der Orgelkunst, in den bedeutendsten Meistern derselben während des folgenden Jahrhunderts gleichzeitig nebeneinander, wie sie hier durch die Zeit als getrennt erscheinen, und als eine nothwendig frühere und spätere sich nicht unterscheiden lassen. Nach einem Anderen haben wir also zu forschen, um das ihre Zeiten Bezeichnende, wie es hier sich darstellt, zur Anschauung zu bringen.

Dieses finden wir nun bei Scheidt in dem sichtbaren Ringen, seinem gewaltigen Tonwerkzeuge ein eigenes, selbständiges Kunstgebiet zu sichern, und in der Gestalt die seinem gesammten Schaffen dadurch geliehen wird. Jemehr er in entschiedenem Gegensatz tritt zu seinen Vorgängern im 16ten Jahrhunderte, die nur das dem Gesange ursprünglich Bestimmte unvollkommen wiedergaben, höchstens in dem sogenannten „Coloriren“ nach einer dürftigen Besonderheit trachtend, um so mehr muß er als ihnen vorausseilend, und den früheren Jahren des folgenden Jahrhunderts angehörig erscheinen, wie er es ist. In diesen Bestrebungen die Orgel von der Dienstbarkeit eines bloßen Nachklingens des Gesanges zu lösen, erscheint das erste Entknospen einer neuen Kunst, die Voranbeutung ihrer künftigen Blüthe. Unserem Meister sollen Hand und Fuß fähig werden, auf seiner Orgel eine Fülle selbständig ausgebildeter, in eigenthümlichen Wendungen fortschreitender Stimmen deutlich darzustellen, als sei jede durch einen einzelnen Sänger und Spieler besetzt, der auf sie allein seine Aufmerksamkeit zu richten habe. In flüchtigem Wechsel des Hinauf und Herabbewegens sollen sie hinter dem Spieler jedes anderen Instrumentes nicht zurückbleiben, während sie den Sänger darin weit übertreffen; ja, selbst dasjenige sollen sie leisten lernen, wozu sonst Jenen allein die Natur seines Instrumentes befähigen zu können scheint. Jedem Sängerchore soll die Orgel voranstehen in kräftigem, deutlichen Hervorheben eines festen Gesanges, er möge erscheinen in welcher Stimme er wolle, und was man ihr versagt halten könnte, dem soll sie durch Anwendung verschiedener Registerzüge und deren mannichfache Verknüpfung dennoch gewachsen werden, dem raschesten Wechsel des Starren und des Lindern. Durch alle seine Orgelsätze, mehr oder minder nach ihrer besonderen Bestimmung, thut dieses Bestreben sich kund, darüber tritt jedoch seine Orgel mehr als Zweck, denn als Mittel, fast in aller Mitte. Der volle Reichthum ihrer Kräfte und Hülfquellen soll in der Mehrzahl dieser Sätze zur Anschauung gebracht werden; zur Lösung großartiger Aufgaben für die heilige Kunst wird sie seltener in Anspruch genommen, meist da allein, wo ein geistliches Lied nur weniger Strophen ist, oder die Anzahl der Bearbeitungen seiner Melodie einmahl nicht der aller Gesänge desselben gleichkommt, wo denn auch der Reiz geringer ist, in einer jeden die verschiedenen Mittel des Instrumentes, die Kunstgelahrtheit des Setzers, die Geschicklichkeit des Spielers zur Schau zu stellen, und jener mehr Veranlassung findet, seine volle Kraft dem Wesentlichen der Aufgaben zuzuwenden. Bei strophereichen Liedern, und dadurch bedingter häufiger Wiederkehr derselben Weise, schwindet jedoch eine jede Rücksicht dieser Art, die einzelnen hier zusammengestellten Bearbeitungen der wiederkehrenden Melodie werden zwar mit den Zahlen der Liedstrophen überschrieben, aber sie stehen außer aller Beziehung zu deren Inhalte, und zeigen nur ein gewandtes, mannichsaches Spiel mit den Mitteln des Instrumentes. So ist denn Scheidt in seinem, den Gottesdienst einleitenden, verbindenden, ausfüllenden, beschließenden Orgelspielen, und zumahl da, wo er vererbten Formen der älteren Kirche sich anschließt, wohl ernst und feierlich, erbaulich; öfter noch, über die Grenzen des Kirchlichen hinausgehend, nur mannichfach und ergöglich, mehr Componist und Virtuose als Diener der Kirche. Auch wo er den

Gefang der Gemeine leitet, verleugnet sich selten dieses Streben nach Reichtum und Mannichfaltigkeit; hier der begleitenden Harmonieen, die zwar der Hauptstimme allezeit untergeordnet bleiben, auch die durch schärfere Züge ausgezeichnete nicht zu verbunkeln vermögen, doch weniger sie zu entfalten, als durch neue, unerwartete, fremde Beziehungen sie zu schmücken dienen, dabei aber nirgend auf selbständige, ausgeführte Zwischenspiele deuten. Alle Vorzüge, alle Mängel seines Schaffens für und durch sein Instrument, stehen mit seiner Stellung zu der Zeit in welcher er wirkte und die er uns vertritt, in genauer Verbindung; er war ein vorzüglich begabter, geistreich und entschieden Bahn brechender Meister, daher die vielfache, mannichfaltige Bewegung aller Kräfte nach verschiedenen Seiten hin, und weil für einen bestimmten einzelnen Zweck, die Verherrlichung seines Instruments, deshalb auch diesem Alles unterordnend; so daß es uns nicht länger befremden darf, wenn der Orgelmeister in ihm auch da überwiegend erscheint, wo er als Conseker für Gesang auftritt.

In anderer Art werden die späteren Jahre des 17ten Jahrhunderts durch Johann Pachelbel vertreten. Die Bahn für ein selbständiges Orgelspiel war, als sein künstlerisches Schaffen begann, bereits gebrochen und geebnet, die Kräfte des gewaltigen Tonwerkzeugs, das auch er beherrschen sollte, waren zur Anschauung gebracht, ein eigenthümliches Gebiet war demselben durch die Vorgänger des jüngeren Meisters erworben; eines Eroberens von einem fremden Gebiete, eines Wettsefers mit demselben bedurfte es nicht länger. Alles gestaltet sich daher bei ihm freier, gemächlicher, selbst die genaue Fortführung der einzelnen Stimmen bei vollem Orgelspiele wird weniger streng beobachtet. Aber auf Darlegung des Geistes und Gehaltes der behandelten Melodie, wenn auch nicht stets in älterem kirchlichen Sinne, ist er mehr gerichtet als der ältere Meister, ja, er versucht es mit Glück das eigenthümliche Gepräge eines ganzen Liebes, und des Festes dem dasselbe gewidmet ist, in der Behandlung seiner Melodie lebendig, anschaulich darzustellen. Bei Begleitung des Gesanges der Gemeine ordnet er sich den Bedürfnissen derselben unter, doch scheint es, sein Spiel habe sich dabei nicht auf die Begleitung allein beschränkt, sondern auch Ruhepunkte des Gesanges zwischen einzelnen Zeilen, zwischen den Stollen, zwischen Auf- und Abgesang, mit frei und augenblicklich erfundenen, doch die Ebenmäßigkeit des Ganzen nicht störenden Zwischenharmonieen ausgefüllt. Er war auf einem nunmehr frei und selbständig gewordenen Gebiete thätig, und hatte nicht ferner mit dem Übergewichte seiner besten Kräfte für dasselbe zu kämpfen, daher steht auch bei ihm der geistliche Sänger und Seher frei da von dem Übergewichte des Orgelmeisters, und sein eigenstes, innerstes Wesen, durch eine tüchtige Kunstbildung getragen, vermag in seinen heiligen Gesängen sich freudig zu offenbaren, ein kräftiges, frohsinniges, und dabei frommes und inniges Gemüth. Beide Meister, der ältere wie der jüngere, obwohl jeder in sich geschlossen, deuten uns aber hin auf jenen größeren, der mit dem Ausgange des Jahrhunderts, von dem wir nun scheiden, das Licht der Welt erblickte, und in seinem umfassenden Streben und Wirken die Richtungen beider in sich vereinigte, wie er denn Manches, in seiner Vorzeit als einzelne Andeutung Dastehende, in den Kreis einer reichen, durch ihn geförderten Kunstblüthe hineinzog. Auf ihn, auf Johann Sebastian Bach hinzudeuten, der seine Wurzel wesentlich in diesem Jahrhunderte hatte, wenn auch sein künstlerisches Schaffen erst dem folgenden angehört, sei uns hier als frisches Vorwärtsblicken in eine reiche Zukunft vergönnt, während wir nun noch, auf die durchmessene Laufbahn zurückschauend, eine kurze Frist bei ihr verweilen, um sie in zusammenhängendem Bilde aufzufassen.

## S c h l u ß w o r t.

Bis über die Mitte des 17ten Jahrhunderts hinaus sahen wir eine namhafte Nachblüthe der Art und Kunst des vorangegangenen 16ten noch fortbauern in dem evangelischen Kirchengesange, durch Sänger und Seher. Die Meister in denen diese spätere Blüthe vor Andern sich darstellt, haben wir an uns vorübergehen lassen. Begabte Seher in diesem Sinne fanden wir über ganz Deutschland verbreitet, diejenigen, in denen beide Gaben sich vereinigten, aber zumeist an den nordöstlichen Grenzen des deutschen Reiches, ja, über dieselben hinaus, heimisch: Johann Crüger in der Mark Brandenburg, Melchior Frank, Altenburg, Heiber, in Thüringen, Stobäus und Albert im herzoglichen Preußen, Matthäus Apelles von Löwenstern in Schlesien. Wenig nur erschienen sie uns berührt von der neuen, um den Anfang des Jahrhunderts aus Welschland herübergeflungenen Kunst-richtung, ja zum Theil sie entschieden abweisend, während dieselbe frisch um sie her aufkeimt, gedeihlich emporkommt, und durch ihre Ausbreitung das Verhältniß des Gemeinegesanges zu dem kirchlichen Kunstgesange einer wesentlichen Veränderung unterwirft.

Rufen wir uns nun zurück, wie dieses Verhältniß zuvor sich gestaltet hatte; so sahen wir mit der Kirchenverbesserung einen neuen, wesentlichen Bestandtheil des Gottesdienstes, den geistlichen Volksgesang, hervorgehen, und die volkmäßige Singweise um so mehr auch auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstgesanges heimisch werden, als schon in der älteren Kirche die umfangreicheren liturgischen Gesänge ihre bewegenden Grundformen von ihr entlehnt hatten. Eben wie es bei diesen zuvor der Fall gewesen, so wird sie auch nunmehr häufig nur Veranlassung für künstliche Harmoniegebäude, ja, um für sinnreiche kanonische Durchführungen brauchbar zu werden, muß sie Veränderungen und Entstellungen erleiden, wie das Bedürfniß des Konzases sie erheischt. Allein dem Geiste jener großen, kirchlichen Bewegung zufolge, dämmern daneben auch die ersten Andeutungen harmonischer Entfaltung auf, der Offenbarung des innersten Geistes jener Melodien; Andeutungen, aus denen der einfache Choralgesang hervorgeht, die Übertragung der Melodie in die Oberstimme, damit sie von Allen deutlich vernommen werde, und die Gemeinde sich lehnen könne mit ihrem Gesange an den des Sängerkhore. Kunstgesang und Gemeinegesang hätten auf diesem Wege verschmelzen müssen, wäre durch Eccard's Choralgesang nicht die lebendige Anschauung, die volle Überzeugung erwachsen, daß der alte kunstvolle Konzas in seiner sinnreichen Stimmenverwebung auch harmonisch entfaltend werden könne, daß er in diesem Sinne zu höherer Belebung dem Choral sich zu gatten vermöge. War nun bei einem Choralgesange solcher Art die Möglichkeit auch nicht ausgeschlossen für die Gemeinde, sich zu lehnen an denselben mit ihrem Gesange, so traten beide dennoch einander wiederum entgegen, eben weil jener kunstreich war, zu stillem Aufnehmen mehr auffordernd, als zu unmittelbar thätiger Theilnahme. Kunstgesang in engerem Sinne und Gemeinegesang blieben getrennt in der Kirche, allein beide behielten in der volkmäßigen geistlichen Melodie ein Gemeinsames, das sie einander innerlich eng verknüpfte. Die Kunst, nicht mehr Dienerin des bloßen Bedürfnisses, war freigegeben, und doch in liebevollem Vereine geblieben mit demjenigen, dem sie bisher nur Stütze gewesen; aus der geistlichen Singweise entsproß Eccard's Festlied als höhere Blüthe, und wie es hinanreichte bis an das sinnreiche Motett der älteren Zeit, fand nun auch dieses sich hineingezogen in den lebendigen Zusammenhang einer kirchlichen

Kunst in evangelischem Sinne, einer nicht mehr für die Kundigen nur, sondern für die gesammte Gemeinde vorhandenen, als köstlicher Schmuck der heiligen Feier.

So war es gewesen im sechzehnten Jahrhunderte; anders gestaltete sich das Verhältniß im 17ten. Neue Anforderungen mannichfacher Art wurden von Italien aus gestellt an die Gesangeskunst, dort zunächst für das musikalische Drama, bald indeß auch allgemein geltend gemacht für den geistlichen Gesang. Genaues Anschließen des Tones an das Wort, lebendiger Ausdruck des Einzelnen, als nothwendige Folge davon, und daneben doch wieder Mannichfaltigkeit melodischer Ausbreitung, im Gegensatz gegen den früher vorzugsweise geschätzten Reichtum an Stimmenverflechtung; größere Freiheit, bei jener redegemäßen Betonung wie diesem melodischen Ausbreiten, für die einzelne Stimme, wenn man sie mit anderen zu voller tönendem Gesange verbinde, und deshalb Lossagung von dem alten Geseze, das an mehrstimmige Gesänge die allgemeine Forderung gestellt hatte, jede ihrer Stimmen müsse eine selbständig mitwirkende, keine dürfe eine nur ausfüllende seyn, und schon durch ihr Zusammenklingen allein sei die vollständige Harmonie darzustellen. Auf andere Weise sollte diese nun erreicht werden; eine allgemeine, aushelfende und stützende Grundlage, der Generalbaß, sollte eintreten dürfen, damit sie hervorgehe. So bildete sich das geistliche Concert, in dem Glanze seiner Neuheit lebhaft ergriffen von begabten deutschen Meistern, die der Drang nach höherer Ausbildung für ihre Kunst, oder besondere Lebensschicksale, nach Italien geführt hatten, von strebsamen, einer jeden neuen Form schnell sich bemächtigenden Tonkünstlern, von hochgestellten, auch als Schaffende die Tonkunst selbst übenden Beschützern derselben. Derjenige, der das Concert wohl zuerst in Deutschland einbürgerte, Heinrich Schütz, blieb dabei zumeist ohne alle Rücksicht auf die Weisen des Gemeinegesanges. Seine Vorliebe für Italien, wo er seine frischen Jugendjahre verlebt hatte, mit dessen Kunstentwicklung er in stetem Zusammenhange blieb, in deren Formen er sich heimischer fühlte als in den auf vaterländischem Boden erwachsenen, leitete ihn ab von diesen auf einen anderen Weg, den er, der vor Allen hochgehaltene Meister des Jahrhunderts, stetig verfolgte, und darin auch Andern während seines langen, fast drei Vierteltheile jenes Zeitraumes ausfüllenden Lebens, ein Vorbild wurde. Michael Prätorius, der mit ihm gleichzeitig für die Concertform eifrig Thätige, schloß sich an dieselbe in jenem mannichfachen melodischen Ausbreiten, das wir als eine besondere Richtung der aus Italien herübergekommenen Neuerung bezeichnen. So blieb der bisherige Kern des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche, die volksmäßige Kirchenweise, von dem Einen unbeachtet, bei dem Andern fantastischer Willkühr und Entstellung preisgegeben, eben wie sie früher als Veranlassung sinnerreicher Stimmengewebe der Aufgabe des Sängers dienstbar gewesen war, der dahin trachtete, sie zu einem Keime umzugestalten, aus dem, nach einem selbstersonnenen Geseze, ein Gewebe solcher Art sich entwickeln könne. Ein ähnlicher Zustand schien nunmehr wiederkehren zu müssen, wie er vor der Kirchenverbesserung in dem Kunstgesange der alten Kirche bestanden hatte. Wie in diesem das kunstreiche Motett, höchstens durch einzelne dem weltlichen Gesange abgehorchte, einschmeichelnde Züge belebt, ohne lebendigen Zusammenhang jedoch mit dem Gesange des Volkes das damit von der kirchlichen Feier ausgeschlossen blieb, eine vorzüglich, ja allein herrschende Stellung behauptet hatte, so schien das geistliche Concert, von jenem Zusammenhange allgemach sich lösend, vorherrschen zu sollen in den evangelischen Kirchen des siebzehnten Jahrhunderts.

Allein der mächtige Einfluß, wie der Liedform, so der Liedweise, bethätigte sich dennoch

aufs Neue; umgestalten konnte sich durch äußere Einwirkungen das Verhältniß des Kunst- und Gemeinegesanges, nicht aber so leicht das Band, das Beide bisher verknüpft hatte, gänzlich gelöst werden. Schon in Heinrich Schüzens concerthafte Tonsätze drängt sich etwas ein, das an den Bau der Liedstrophe erinnert, durch ebenmäßige Zusammenstellung größerer, selbständig ausgestalteter Theile derselben; bestimmter noch prägt es sich aus in Rosenmüllers Kernsprüchen aus der heiligen Schrift, für deren Betonung er die Concertform gewählt hatte. Wie der Bau der Strophe eines Liedes, und der an dieselbe sich schließenden Melodie, zunächst sich darstellt in wiederkehrenden Verhältnissen einzelner, nach Füßen und Sylben gestalteter Zeilen unter sich, sodann in ihrem Gegenübertreten als Stollen und Gesänge, endlich in deren Zusammenordnung zu einem größern Ganzen, dessen Gliederung auf ihnen beruht, gleichwie Stollen und Gesänge durch Zeilen, und diese zuletzt durch Füße und Sylben sich gestalten; so tritt hier in der Gliederung eines längeren Gesanges von umfangreicheren, in sich wieder ebenmäßig ausgebildeten Theilen, ein ähnlicher Bau hervor. Leicht faßlich war er freilich nicht gleich dem einer Liedweise, deren einzelne Glieder, einander näher stehend, ihr gegenseitiges Verhältniß dem Hörer bald einprägen. Die besondere Weise, wie durch ihn die Form des Liedhaften auch in dem Concertsätze sich geltend machte, konnte nur dem ausgebildeten, künstlerischen Sinne sich vollkommen erschließen, dem Verständnisse der Mehrzahl unter den Gemeineliedern, bei der eine solche Ausbildung nicht voraussetzen ist, mußte sie sich entziehen. Allein auch solche mußten doch ahnen und empfinden, wenn auch dunkel nur, daß auf diesem Wege das Schriftwort, die Aufgabe des Kunstgesanges, in die Liedform annähernd sich hineinbilde, wie zuvor, im Gegensatz damit, der Seher den Ton in das Wort hineinzuhibden bestrebt gewesen war. Einen verschiedenen Weg betraten andere geistliche Tonmeister. Sie fuhrten wohl fort mit redegemäßer Betonung des Schriftwortes, setzten diesem aber das Kirchenlied und seine Singweise in lebendigem Gespräche entgegen, die Liedform dadurch nicht allein während in dem kirchlichen Kunstgesange, sondern eben durch den Gegensatz ihre Bedeutsamkeit in helles Licht setzend. Diesen Weg fanden wir zunächst angebahnt durch Hammer Schmidt, der dann auch wohl ein Lied und dessen Weise, einem andern und der seinigen gegenüberstellt, ja, die Melodien beider verslicht, in der Form des Concerts dasjenige erneuend, was in der des Motetts schon das vorangehende Jahrhundert sich als Aufgabe gestellt hatte. Viele folgen ihm nach auf diesem Wege im Laufe des Jahrhunderts, und es bildet sich so eine Gegenwirkung in evangelischem Sinne wider die Alleinherrschaft des Concertes im kirchlichen Kunstgesange, und wider die Ausschließung der geistlichen Liedweise, die nun aufs Neue eine bedeutendere Stellung einnimmt. Ja, es erzeugt sich eine neue Form derselben, die geistliche Arie, auf den Gemeinegesang rückwirkend in dem sie sich ihm einbürgert.

Schon gegen das Ende der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts sahen wir die Gabe des Sängers übergehen von dem Volke, der Gemeinde, auf die kunstmäßig gebildeten Tonsager. Die schöpferische Begeisterung, die aus den älteren Weisen, den Erzeugnissen des unbewußten Kunsttriebes im Volke, so hell hervorleuchtete, entzündet an dem geistlichen Liebe der früheren Zeiten der Kirchenreinigung, war vor dem trocken-lehrhaften Gepräge der meisten geistlichen Lieder späterer Tage gewichen. Die Meister des Sanges dagegen hatten schon von Anbeginn sich gelehnt mit ihrer Kunst an jene urkräftigen Weisen, an ihnen war dieselbe zum Bewußtseyn erwacht, erstarkt, emporgewachsen, zu lebendiger Blüthe entfaltet; eingebrungen in das innerste Wesen jener köstlichen Melodien, hatten diese



Meister nun selber die Gabe empfangen, Ähnliches in gleichem Sinne schöpferisch hervorzubringen. Sie waren die Vertreter der Gemeinen geworden auch für den allgemeinen Kirchengesang; nicht allein die begabteren Stimmen aus derselben, — denn dieses waren die früheren geistlichen Sänger im Volke nicht minder gewesen, — sondern auch die bewußteren; ja diese Stellung behielten sie auch da noch, als die geistliche Dichtkunst in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts einen neuen Aufschwung gewann. Denn mit ihm war die Sängergabe dem Volke nicht zurückgekehrt; durch die drückende Schwüle, die dem langen, die früheren Tage jenes Zeitraumes durchrasenden Kampfe voranging, war sie gedämpft worden, der verderblichste Krieg selber hatte sie endlich erstickt. Sie war dagegen bei den Tonmeistern geblieben, deren Kunst als eine selbständige die des Dichters überwachsen hatte; doch erscheint, wo diese sie in dem Sinne übten, dessen wir gedachten, in ihren liebhaften Schöpfungen nicht die geistliche Arie sowohl, als ein lebendiger Nachklang der alten Kirchenweise, dem nur die Urkraft gebricht, die den aus mächtigem Drange unbewußt hervorgequollenen Tönen eignet. Ein solcher Nachklang begegnet uns in den zahlreichen geistlichen Melodien Johann Crügers, der, auch wo er selber nicht von Grund aus Neues hervorbringt, doch mit seinem Sinne für das Volksgemäße die bedeutsamsten Züge des von Andern im Ganzen minder glücklich Geschaffenen zu erkennen, sie kräftiger als von diesen geschehen war, geltend zu machen, ja, von Mehreren Entlehntes zu einem allgemein anmuthenden Ganzen so zu verschmelzen weiß, daß es nicht als Stückwerk erscheinen kann. Kaum einen Anderen wüßten wir ihm hierin zur Seite zu stellen, höchstens Johann Schop; denn J. Rudolf Ahle's Weisen, wie sie schon der geistlichen Arie sich hinneigen, haben nicht allgemeinen Eingang gefunden in die Kirche, sondern nur in einige Gemeinen örtlich sich eingebürgert. Die Mehrzahl der Meister jener Tage, nicht geneigt, in gleichem Sinne wie Crüger der Gemeinde sich ganz hinzugeben, dürfen wir nicht aus ihr, wir müssen sie zu ihr tönende Stimmen nennen; zu ihr sangen sie die geistliche Arie, von ihnen hat sie dieselbe empfangen.

Denn das Verhältniß der Tonmeister zu der Gemeinde hatte sich nunmehr völlig umgewandelt. Jene hatten in der entlehnten weltlichen, der neu hervorgegangenen geistlichen Volksweise, die Aufgaben für ihre Kunst von dieser zuvor entgegengenommen, ihre Thätigkeit war nur eine entwickelnde, ausgestaltende gewesen. Nun war aber, neben dieser Gabe des Ausgestaltens, auch die des schöpferischen Hervorbringens ihnen zu Theil geworden, und eben jetzt, lebendig berührt von einer neuen Richtung solchen Schaffens, hatte die Mehrzahl unter ihnen die Bahn betreten, die ihnen durch diese Richtung vorgezeichnet wurde, eine Bahn, auf der sie des Bandes bald mehr, bald minder vergaßen, das sie bisher an die Gemeinde geknüpft hatte. Sie waren es, die auf solchem Wege sich dieser entfremdeten; minder wurde diese ihnen entfremdet. Das zwischen dem kirchlichen Kunstgesange, und dem der Gemeinde bestehende Band in der geistlichen Volksweise, das durch die lebendig aufblühende Kunst gewonnene und aufgeschlossene tiefere Verständniß derselben, hatte die Gemeinde, die zuvor der Kunst des Sängers nur staunend und stumm hatte entgegenhören können, als einer ihr innerlich fremden, umgeschaffen zu einer von ihr lebendig berührten, selbstthätigen Hörerin. Eine solche blieb sie nun auch der neuen Kunstrichtung gegenüber. Denn diese stellte sie dem Meister des Sanges nicht wieder in gleiche Ferne wie vormals. Der durch sie gebotene nähere Zusammenhang zwischen Ton und Wort vermittelte den Hörern das Verständniß der in jenem neuen Sinne hervorgehenden Schöpfungen; die Mehrzahl derselben redete auch in melodischer Ausbreitung mehr zu ihren Sinnen, als es in älterer

Zeit durch harmonische Stimmenverflechtung hatte geschehen können, und schmeichelte sich dem empfänglichen Ohre ein. Nun war aber damals zumeist nur die Kirche der Ort, wo die Tonkunst in ihrer Höhe dem Volke entgegentrat, wo dasselbe an dem ihm dort Dargebrachten, mehr oder minder sinnig, die Thätigkeit üben konnte, die ihm an der Stelle des früheren, schöpferischen Hervorbringens geblieben war: die des Aufnehmens und Aneignens, des Umgestaltens der empfangenen Gabe zu einem Gegenstande gemeinsamer Ausübung im Kirchengesange. Die Gemeinde lauschte nunmehr den Tönen des Kunstmeisters, wie dieser zuvor den ihrigen gelauscht hatte. Aus seinem Entgegenkommen waren lebendige Nachklänge der alten Kirchenweise hervorgegangen, aus dem ihrigen entwickelte sich die Möglichkeit des Einbürgerns der geistlichen Arie in den kirchlichen Gemeinegesang.

Die geistliche Arie ging hervor aus einer mit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts bestimmter ausgesprochenen Gemüthsrichtung, die, sich allgemach verbreitend, die geistliche Dichtung durchdrang, und von der sich eben damals erneuenden Tonkunst die gemäßeften Formen empfing um sich zu gestalten. Die Gährung, welche die evangelische Kirche seit der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts für innere Entwicklung zu überstehen hatte, der Kampf mit feindseligem Gegenwirken der alten Kirche, der ihr auferlegt war, die gehässigen Reibungen zwischen den beiden in ihrem Schooße hervorgegangenen Richtungen, Zerwürfnisse, deren Ende nicht abzusehen schien, über denen die Kraft erlahmte, weil sie durch kein hoffnungreiches Ergebnis aufrecht erhalten wurde, erzeugten eine Stimmung allgemeinen Unbehagens. Man war nicht kampfesfreudig, wie um die ersten Zeiten der Glaubensreinigung, sondern von Herzen streitesmüde, sehnte sich nach dem Frieden des Jenseits, pries mit Entzücken seine gehofften Freuden. Je näher die Zeit rückte, wo die gährenden, feindseligen, sich aufreibenden Kräfte zu wildem Aufruhr gegeneinander entbrennen sollten, um so mehr wuchs diese unheimliche Stimmung. Laut verkündete man, daß die letzten Zeiten gekommen; man forschte in den dunkeln Weissagungen des Buches der Offenbarung, die verhüllten Schicksale der Zukunft zu enträthseln, man fand deutungsschwere Worte über das geheimnißvolle Verhältniß des Erlösers zu seiner Kirche, des Bräutigams zu der Braut, man erinnerte sich, daß es vorgebildet sei in dem hohen Liebe des weisen Königs von Juda, man ergriff, neben den Psalmen, ja, mit Vorliebe, dieses versiegelte Buch, Christum und seine Kirche deutlicher als zuvor wiedererkennend in dem Liebesgespräche Salomons und Sulamiths. Das Gefühl heiliger Liebe zu dem Erlöser prägt sich nun immer mehr aus unter dem Bilde der irdischen, es gestaltet sich persönlicher; das in diesem Sinne gedichtete geistliche Lied wird dem weltlichen genähert, die Töne der Sehnsucht, des Ahnens seeliger Nähe, des Entzückens im innigsten Vereine, lebhaft angeschlagen in der Dichtung, spiegeln sich nothwendig wieder in der Weise des geistlichen Sängers, ihr eine andere Farbe leihend als zuvor. Daraus erwächst nun auch eine Hinnneigung neuer Art zu dem Passionsliebe. Durch das schmerzlichste Leiden, die herbste irdische Schmach, hat der Heiland die Seele sich gewonnen, sie ist im tiefsten Sinne dadurch seine Braut geworden; wie könnte sie aufhören, das Bild dieses für sie so köstlichen Leidens in jedem seiner einzelnen Züge zu betrachten, sich darin zu versenken, in ihm dem Erlöser sich erst als ganz eigen zu empfinden? So erwachen aufs neue jene älteren Andachten zu den am Kreuze gemarterten Gliedern des Herrn, aus einzelnen Strophen längerer Lieder wachsen sie an zu mannichfach geflochtenen Kränzen selbständiger, an jedes einzelne Glied gerichteter Gesänge; heiße, sehnliche Liebesklagen, bitter schmerzliche Bußgesänge der ohne jenes Leiden verlornen Seele, die sich nun

anklagt, das Herbeste gebracht zu haben über den, der um ihrentwillen gehorsam geworden bis zum Tode, ja, zum Tode am Kreuze. Während nun Alles dieses eben nur anklingt, um später erst völlig auszubüthen, geht aus drückender, ihn vorandeutender Beklemmung, jener heillose, dreißigjährige Kampf hervor; zerstörend, verwildernd, nicht sowohl zur Abwehr entflammend, als vereinzeln, alle gemeinsamen Bande lösend. Gänzlich verstummen die Töne heiligen Gesanges nicht vor ihm; während er auf Allen lastet, während Erfahrungen der mannichfaltigsten Art jene Stimmung nähren, ja steigern, erklingen sie als Laute der Klage, der Buße, aus innerem Herzensdrange; sie brechen mächtiger hervor nachdem der Streit ausgetobt hat, es gestaltet sich nun aus, was zuvor nur angedeutet gewesen. Aber in den Lehrern der Gemeinde erwächst auch die Überzeugung, daß, während freilich Mancher aus den schweren Prüfungen der vergangenen Zeit geläutert und bewährt hervorgegangen, doch im Allgemeinen die Kirche verfallen, daß es hochnothig sei, sie wiederum aufzurichten. Seltend macht sie sich zumahl in jenem fruchtbaren Pöten Niederachsens, der, mit der Gabe schnellen, mühelosen Reimens ausgerüstet, nun Alles daran setzt, nicht predigend allein, sondern auch dichtend, den Wiederaufbau des Heiligthums zu fördern, in geistlichen Liedern das Wort Gottes reichlich wohnen zu lassen in der Gemeinde, wie im Hause, es zu ergreifen wo möglich in jeder Gestalt, wie es niedergelegt ist in die heiligen Schriften, seine verborgene Kraft zu Tage zu fördern. Allen will er Alles werden; jedes Lebensgebiet, jedes Alter, jedes Verhältniß will er umfassen mit seiner geistlichen Dichtung. Trost und Stärkung soll sie bringen einem Jeden, dem der Krieg, wie so Vielen, tiefe, schmerzliche Wunden geschlagen, der an dessen Nachwehen mittelbar zu leiden hat, auf dem die schlimme Zeit schwer lastet; allein um der überhand genommenen Verwilderung zu wehren, soll auch einem Jeden ein Spiegel vorgehalten werden, worin er sein Lebensverhältniß und dessen Bedeutung erkenne, und hingewiesen werde auf die Stütze, an die er in der besondern, eignen Lebenslage sich zu halten habe. So wird nun das geistliche Lied umgewandelt zum Gelegenheitsliede, wie zuvor, auf ganz entgegengesetztem Wege, das Gelegenheitslied nicht selten Kirchenlied geworden war. Denn jenes, wenn auch an ein besonderes Lebensereigniß geknüpft, brachte, wenn ein wahrhaft empfundenes, daran doch zugleich die Macht des Glaubens, die rechte Bedeutung der Kirche für deren einzelnes Glied, lebendig zur Anschauung; eine Blüthe frommen Lebens, heiliger Erfahrung, trug es eine allgemeinere Bedeutung, eine tiefere, nicht ausschließend auf seine äußere Veranlassung beschränkte Geltung in sich, und darum konnten auch die Thore der Kirche sich ihm öffnen, wie wir es bei vielen Liedern solcher Art, selbst noch bis gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts hin gefunden haben. Allein Riffs sonderbare Lieder, denen viele seiner Sammlungen geistlicher Gesänge eigends gewidmet sind, lehnen sich nicht an Erlebtes, Erfahrenes, sondern an vorausgesetzte, erfundene Lebensverhältnisse und Lebenslagen, sie sind gemachte, nicht lebendig gewachsene, sie drängen in die Enge, statt aus dem einzelnen engen Erlebnisse hinauszudringen zu der weiteren, größern Gemeinschaft der Gläubigen in der Kirche. Und eben ein solches Verengen thut sich auch anderweit hervor, selbst da wo die Absicht laut verkündet wird, um eines größern Zweckes willen eine weitere Gemeinschaft zu stiften. Schon ein Jahr vor Ausbruch des Böhmischen Krieges, ein Jahrhundert nach den Anfängen der Kirchenverbesserung, war die fruchtbringende Gesellschaft zur Förderung der deutschen Muttersprache und Dichtung, zumahl geistlicher, entstanden; gegen die Mitte des Jahrhunderts gingen, in gleichem Sinne von Mitgliedern derselben als Pflanzgärten für sie gestiftet, die Pegnischäferserei hervor, und der Elbschwanenorden, zum Theil mit

der bestimmt ausgesprochenen Absicht, in reinen Liedern das Lob des Erlösers zu verkünden. Allein der Krieg hatte die einheimische Triebkraft gedämpft; man schrieb und sang, wenn auch sich frei haltend von nicht deutscher Zunge, von welschen Wendungen, doch in frembländischem Sinne, und öffnete der vom Auslande kommenden Mode die Thüre; des Einflusses nicht zu gedenken, den ein gewisser Genossenschaftssinn überall da übt, wo engere, in sich geschlossene Vereine entstehen, und der dem Meisten aus deren Mitte Hervorgegangenen ein Gepräge giebt, das wir zumftmäßig nennen möchten.

Von Allen diesen, wodurch die Dichtung, theils sich umgestaltete und belebte, theils auch beschränkt und eingeengt wurde, wie hätte der geistliche Sänger, der Erfinder der Singweise, die nach Aller Überzeugung dem Liede erst wahrhaftes Leben einhauche, unberührt bleiben können? Hatte er, als Tonsetzer, die um den Anfang des Jahrhunderts hervorgegangene, bei der Mehrzahl günstig aufgenommene Form des geistlichen Concerts mit lebhafter Vorliebe ergriffen; hatte er die alte Kirchenweise, entweder in einfachem Satze ihr gegenüber gestellt, oder sie als Grundlage melodischer, ein- oder mehrstimmiger Ausbreitung gewählt, in Allen diesen aber ein älteres schon vorhandne concerthaft gefaßt, ausgestaltet; wie wäre ihm nicht der Drang entstanden, nunmehr auch ein in solchem Sinne ursprünglich Gebildetes neu zu schaffen, der geistlichen Volksweise eine geistliche Kunstweise entgegen zu setzen? Diese, auf solchem Wege hervorgegangen, war nun eben die geistliche Arie. Sie theilte mit der alten Kirchenweise die Liedform; aber nicht aus einem kräftigen Gemeingefühl als dessen lebendiger Ausdruck hervorgeblüht, trug sie weder mehr das Gepräge des alten kirchlichen, noch des Volksgefanges. Die Kirchentonart erscheint in ihr höchstens in leisen, unwillkürlichen Anklängen, oder in Zügen die ihr absichtlich entlehnt werden, wie um zu prüfen, ob noch ein Lebenskeim in ihr wohne; der volksthümliche rhythmische Wechsel begegnet uns kaum anders in ihr, denn als flüchtige Erinnerung an früher Dagewesenes. Der Ton des Liebes- und des Klageliedes herrscht in ihr vor, und alle Ausdrucksmittel welche die sich erneuende Kunst geschaffen, zumahl die Chromatik, werden aufgeboten, ihn genügend ausklingen zu lassen. Die Dichtung an welche sie sich lehnt, hat sich allgemach das Besondere, Einzelnste zur Aufgabe gestellt, und ihr darin nachzugehen ist nun auch der Sänger der Arie bemüht, die einem so gestalteten Liede sich anschließen soll. Dem in Preußen heimisch gewordenen Heinrich Albert, einem der ersten, der seine Gesänge Arien nennt, bildet sich ihre Form zumeist an Gelegenheitsgesängen, als Verbindung redegemäßer Betonung mit schmuckhaft zierlicher Ausbreitung des Melodischen; mehr in den Singweisen, die er nur durch eine Grundstimme begleitet, stellt sie sich dar bei ihm, als in mehrstimmigen Tonsätzen, denn hier wird er gebunden durch die in der Preussischen Tonschule mächtig vorwaltende Art des Eccardschen Tonsatzes, zumahl er in einem Kreise lebt, der nicht günstig gestimmt ist für die neue Richtung, und ihn hindert in deren Sinne sich frei zu entwickeln. Bei Hammerschmidt, der nur einzelnen seiner Sätze den Namen Arie beilegt, erwachsen diese aus der, in der Mehrzahl seiner Werke vorwaltenden Gesprächsform; diejenigen seiner Arien, die sich später einbürgerten in die Kirche, zeigen uns Liedhaftes in einfachem Tonsatze, gewürzt durch das Wechselspiel hoher und tiefer, voll- und minderstimmiger Chöre, Einzelgefanges und Chorgefanges. Johann Rudolf Ahle, der Liedform vor Allen geneigt, um derentwillen er das Kunstreiche und Schwere hintansetzt, in der Überzeugung, daß mit ihr mehr auszurichten sei als mit Jenem, wäre, wenn früher geboren, wenn anderen Dichtern gesellt, vielleicht gleich Grüger (den er an Erfin-

bungsgabe bei Weitem übertrifft) in der evangelischen Kirche mit seinen Weisen allgemein heimisch geworden. Allein die Dichtungen Burmeisters, Boderoth's, Stark's, denen er vorzugsweise sich anschließt, bedingen in ihrer schönrechnerischen Fassung, ihrem kunstmäßigen Gepräge, auch das seiner Melodien, die nicht dadurch arienhaft werden, weil sie durch Vorspiele eingeleitet, durch hineintönende Begleitung geschlossen werden, denn dieser Schmuck wäre ihnen leicht abzustreifen, sondern weil sie, neben der Einwirkung welche die äußere Gestalt ihrer Lieder auf sie übt, auch deren weniger gegenständlichem, als empfindsam grüblerischem Inhalte nachgehen. Darum haben sie, mit wenigen Ausnahmen, nur in der näheren Umgebung des Ortes wo sie entstanden eine bleibende Heimath in der Kirche gefunden. Wie Form und Inhalt der sogenannten sonderbaren Lieder auf deren Sänger einwirkten ist zuvor schon angedeutet; das Festhalten an dem Einzelnen, das Streben nach Besonderstem, tritt wohl nirgend schärfer hervor in dem Kreise der Rist'schen Sänger, als bei jenem Christian Flor, dem vorletzten den der rüstige Dichter sich gesellte, einem Tonmeister, der — hierin Ahe geradehin entgegen — der Ansicht ist, daß mit der Liedweise wenig erwiesen werden könne, aber nun, um damit doch das Möglichsie zu erreichen, in seinen Formen schon weit über dasjenige hinaus geht, was eine Kirchengemeine sich aneignen kann. Christoph Peter, Sänger der meisten Lieder seines Landsmanns Johann Franke, stellt in seinen Geistlichen Arien die von ihm erfundenen Singweisen, die er mit Instrumentenspiel auf mannichfache Art einleitet, durchwebt, begleitet, meist in doppelter Gestalt, geraden und breitheiligen Taktes, einfacher und schmuckreicher, neben einander, und überträgt die Formen mit denen er sie uns entgegenbringt auch auf einzelne ältere, ja die ältesten kirchlichen Melodien. In dem arienhaften Gepräge der Weisen, welche Nürnberger Meister zu geistlichen Liedern von Genossen der Pegnischschäferi erfinden, spiegelt sich, neben nicht gemeinen Gaben jener Tonkünstler, der Geist jener dichterischen Genossenschaft auf das Lebendigste ab. Kaum ist es nöthig zu bemerken, daß Melodien zu geistlichen Liedern, welche Dichtern jener Zeit in einsamer Betrachtung, auf fromme Anregungen entstehen, und später von ihnen gesammelt werden, es mögen diese Melodien von den Dichtern selbst, oder nahe Befreundeten gesungen werden, nur unter der Form der Arie erscheinen.

Wie nun das geistliche Concert allmählig die Gunst der Mehrzahl gewonnen hat, so schmeichelt auch die Arie, als aus ihm hervorgegangen, sich unvermerkt ein in Aller Ohr, und bei dem nunmehr bestehenden Verhältnisse der Gemeinde zu der kirchlichen Tonkunst, bahnt sie auch in den allgemeinen Kirchengesang sich ihren Weg. Der Reiz des Neuen überwältigt die Ehrfurcht gegen die geistliche Weise aus den Blüthetagen der Kirchenverbesserung; durch die glättende, schmeibigende Hand die man an sie legt, offenbart sich der Wunsch, sie von allen Unebenheiten und Härten zu befreien, die man, der modernen Zierlichkeit gegenüber, jetzt in ihr finden will, wenn man es auch nicht ausdrücklich eingesteht, sondern in allgemeinen Ausdrücken immer noch ihres Lobes und Preises voll ist; so daß jene einzelne Stimme, welche eingesteht daß sie hart klinge, und daß man die Lieblichkeit bei ihr in der Gewohnheit suchen müsse, wohl zu den Seltenheiten gerechnet werden darf.

Je mehr nun die geistliche Arie in ihren äußeren Zügen, ja, dem Geiste nach, der Melodie des weltlichen Gesellschaftsliedes sich nähert, um so mehr wächst die Neigung, auch diese hineinzuziehen in den Kreis des allgemeinen Kirchengesanges, wie man zuvor, selbst noch in der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, die Weise des weltlichen Volksliedes für denselben entlehnt hatte. Scheu, und fast zaghaft, sucht man diese neue Art des Eindringens weltlicher Töne in das kirchliche

Gebiet, anfangs kaum zu rechtfertigen, mehr zu entschuldigen; denn man ist sich doch bewußt, daß bei ganz verändertem Verhältnisse man auf die Gründe sich nicht mehr berufen könne, die man in älterer Zeit dafür in Anspruch genommen, daß es ein Anderes sei um die Urkraft der aus dem unbewußten Kunsttriebe lebendig hervorgewachsenen Weise, gegen die modische Zierlichkeit der dem Zeitgeschmacke gemäß von Kunstmeistern erfundenen Melodie; aber dieses Bewußtseyn erlischt zuletzt, man nennt das Entlehnens des Weltlichen für geistliche Zwecke eine der Weltliebe mit Recht und zum Heil abgerungene Beute, sofern man nur deren Ursprung auf immer verwischen könne, und beruft sich nun kühn zur Rechtfertigung auf Sprüche der heiligen Schrift. Was man der, auch mit der Masse des Volkes allmählig in nähere Beziehung tretenden Opernbühne abgehört, beginnt man nur mit Vorsicht erst in diesen Kreis des Entlehnens aufzunehmen, allein wenn auch das unmittelbar, offenkundig daher Stammende noch von der Kirche verschmäht wird, so steht doch neben dieser, bisher der vorzüglichsten Pflegerin der Tonkunst, in deren Dienste diese ihren ganzen Reichthum entfaltete, nunmehr eine weltliche Stätte für diese Kunst, deren mächtiger Einfluß bald erfahren werden sollte; eine Einwirkung, an der sich dann ein Kampf entzündete zwischen den Wächtern des Heiligthums, und, nicht den weltlich Gesinnten allein, sondern auch den, einer freieren Entwicklung frommen Sinnes in allen Lebensrichtungen Hingeneigten; ein Kampf, der, jetzt nur durch einzelne Stimmen noch vorgebeutet, in seiner ganzen Heftigkeit einer späteren Zeit angehört, und uns erst beschäftigen kann, wenn wir bis in diese vorgebrungen sind.

Wir stehen jetzt an der Schwelle dieser Zeit, und damit an der Grenze des gegenwärtigen Theiles unserer Darstellung, auf den wir eben einen rückwärts schauenden Blick gerichtet haben. Manichfachen Wirren und Verdüsterungen auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges gehen wir entgegen, aber auch einer aus ihnen sich erhebenden gewaltigen, großartigen Erscheinung. Möchte uns gegeben seyn sie zu erfassen und zu durchbringen, sie ihrer würdig aus dem Strome der Vergangenheit zu lebendiger Anschauung hervorgehen zu lassen!

## Verzeichniß der Musikbeilagen nach ihrer Folgeordnung, und nach den Urhebern der Conſäße.

Die beigefügte Jahreszahl zeigt das früheſte Druckjahr des Conſäzes an; das bei einem Meifter, oder einzelnen Conſäze ſtehende \*, daß der Conſäzer (mindeſtens wahrſcheinlich) auch Erfinder der Melodie iſt. Von Nr. 142 ab ſind alle Sätze bei denen eine größere Stimmzahl nicht bemerkt iſt, zweistimmige.

### Erhard Bodensack. 1608. \*

1. Ich dank' dir Gott für alle Wohlthat 2c. 4ft.
2. Der Tag hat ſich geneiget 2c. 4ft.
3. Es iſt gewißlich an der Zeit 2c. 4ft.

### Martin Zeuner. 1616.

4. Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott 2c. 5ft. \*
5. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin 2c. 5ft.
6. Gebenedeit ſei Gott der Herr 2c. 5ft.

### Johann Andreas Herbfst. 1659. (bei Erhardi.)

7. Erſtanden iſt der heilig' Chriſt 2c. 5ft.
8. Ach Gott, wie lang' vergiſſeſt mein 2c. 5ft.
9. O Herr, wer wird Wohnung' ha'n 2c. 5ft.
10. Dies ſind die heil'gen zehn Gebot 2c. 5ft.

### Johann Teep.

11. Auf dieſen Tag bedenken wir 2c. 4ft.
12. Ach Gott und Herr 2c. 4ft. \*

### Morig, Landgraf von Heſſen.

13. Vom Himmel hoch da komm ich her 2c. 4ft. \*
14. Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit 2c. 4ft. \*
15. Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott 2c. 4ft. \*
16. Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn 2c. 4ft. \*
17. Lobſinget Gott und ſchweiget nicht 2c. 4ft.
18. Als Jeſus Chriſtus, Gottes Sohn 2c. 4ft.
19. Wir glauben an Gott den Vater 2c. 4ft.
20. Ach lieben Chriſten ſeid getroſt 2c. 4ft.
21. Gelobet ſeyſt du, Jeſus Chriſt 2c. 4ft.
22. Der unweiß' Mann in ſeinem Herzen ſpricht.  
4ft. Pf. 53.
23. Ich dank' dir Herr, von Herzen rein 2c.  
4ft. Pf. 111.
24. Nun ſingt ein neues Lied dem Herrn 2c. 4ft.  
Pf. 98.
25. Gott ſegne uns durch ſeine Güte 4ft. Pf. 67.

### Melchior Frank.

26. O Jeſu, wie iſt dein' Geſtalt 2c. 4ft.
27. Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt 2c. 5ft. } 1627. \*
28. Wenn ich in Todesnöthen bin 2c. 4ft.
29. Ein Würmlein bin ich, arm und klein 2c. 4ft. } 1631. \*
30. O großer Gott von Macht 2c. \*
- 4ft. Mel. 1632.
31. Was hilſt ſeyn hübsch und fein 2c. \* } C. Goth. 1647.  
4ft. Mel. vor 1639. 1648.
- 32<sup>a</sup>. Der Bräutigam wird bald ruſen 2c. 5ft. 1627. \*
- 32<sup>b</sup>. — — — — — 5ft. 1646.

(Cant. Goth.) \*

- 32<sup>c</sup>. Aus tiefer Noth 2c. 5ft. 1631.

### Michael Altenburg. \*

33. Herr Gott nun ſchleuß den Himmel auf 2c. 5ft. } 1620.
34. Herr Gott Vater, ich glaub an dich 2c. 8ft.
35. Jeſu, du Gottes Lämmelein 2c. (Mel. vor 1640). 5ft.  
(1646 Cant. Goth.)

### Bartholomäus Helber. (Cant. Goth.) \*

36. Das Jeſulein ſoll doch mein Troſt 2c. 4ft.
37. Ich freu mich in dem Herren 2c. 4ft. } 1646.
38. Auf meinen Herren Jeſum Chriſt 2c. 4ft.

### Matthäus Apelles von Edwenſtern. 1644. \*

39. Chriſte, du Beſtand deiner Kreuzgemeinde 2c. 4ft.
40. Heut iſt, o Menſch ein großer Trauertag 2c. 4ft.  
Schaut ihr Sünder 2c. 2ft.
41. Wenn ich in Angst und Noth 2c.
42. Nun preiſet alle 2c. } 2ft.
43. Rein' Augen ſchließ ich jetzt 2c.

### Johann Stobäus.

44. Such wer da will ein ander Ziel 2c. 5ft. 1613. \*
45. Im finſtern Stall, o wundergroß 2c. 5ft.
46. Nun laßt uns mit den Engeln 2c. 5ft. } 1642. \*

47. Das alte Jahr ist nun vergangen zc. 5ft. 1613. \*
48. Der Herr fährt auf mit Lobgesang zc. 5ft. }
49. Komm heil'ger Geist dein Hülf uns leist zc. 5ft. } 1644. \*
50. Sollte denn das schwere Leiden zc. 7ft. }
51. Bedenk o Mensch die Angst und Noth zc. 5ft. 1642. (O Herr Gott begnade mich)
52. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen zc. 5ft. 1635. (Jesus Christus unser Herr und Heiland.)
53. Wenn wir in höchsten Nothen seyn zc. 5ft. 1610. }
54. Ich harrete des Herren zc. 5ft. (Herzlich thut mich verlangen.) } 1634.
55. An Wasserflüssen Babylon zc. 5ft. }
56. Herzlich lieb hab' ich dich o Herr zc. 5ft. 1638. (Wie nach einer Wasserquelle zc. Ps. 42.)
57. Freut euch des Herrn, ihr Christen all zc. 5ft. (Nun freut euch lieben Christeng'mein. Ältere Mel.) 5ft. } 1634.
58. Ich dank dir schon zc. 5ft. }
59. Nun freut euch Gottes Kinder all zc. 5ft. }
60. Den Vater dort oben zc. 5ft. }
61. Herr ich denk' an jene Zeit zc. 5ft. (Lob sei dir, gütiger Gott zc.) } 1639.
62. Gleichwohl hab' ich überwunden zc. 5ft. }
63. Wirst du Herr mich ewig hassen zc. 5ft. Ps. 77.) 1645.
- Heinrich Albert. \***
64. Mein Dankopfer, Herr, ich bringe zc. 2ft. 1638.
65. Der Himmel blau und Bier zc. 2ft. 1641. }
66. Gott des Himmels und der Erden zc. 5ft. } 1643.
67. O Christe, Schutzherr deiner Glieder zc. 2ft. }
68. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht zc. 5ft. 1648.
69. Ich steh in Angst und Pein zc. 5ft. 1641.
- Conrad Matthäi. \***
70. Herr Jesu, Trost in aller Noth zc. 5ft. 1659. (5ft. Vorspiel.)
- Johann Reichmann. \***
71. Vater, deine Rath zc. 5ft. 1652.
- Thomas Strutius. \***
72. Der große Drach' die alte Schlange zc. 4ft. }
73. Ach was vor Pein zc. 5ft. } 1656.
- Georg Weber. \***
74. O du allgrößte Freude zc. 5ft. }
75. Bist du nicht, du theurer Schatz zc. 5ft. } 1649.
- Johannes Crüger.**
76. Herzliebster Jesu zc. \*
77. Zion klagt mit Angst und Schmerzen zc. (Umbildung von 107.) } 4ft. 1640.
78. Von Gott will ich nicht lassen zc. \*
79. Auf auf mein Herz mit Freuden. \* 4 St. 2 Instr. 1649.
80. Nicht so traurig, nicht so sehr zc. \* 4 St. 2 Instr. 1658.
81. Herr ich habe mißgehandelt zc. 2 Instr. 4 St. 1658. \*
82. Lasset uns den Herren preisen zc. 2 Instr. 4 St. }
83. Nun danket alle Gott zc. 4ft. } 1649. \*
84. Schmücket dich o liebe Seele zc. 4ft. }
85. Du o schönes Weltgebäude 2 Instr. 4 St. 1658. \*
86. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen zc. 4ft. 1649. \*
87. Brunnquell aller Güter zc. 2 Instr. 4 St. 1658. \*
88. O Gott du frommer Gott zc. 4ft. 1682 (bei Bopelius). \*
89. O Jesu Christ, dein Kripplein ist zc. 2 Instr. 4 St. }
90. Fröhlich soll mein Herze springen zc. 2 Instr. } 1658. \*
91. Jesu meine Freude zc. \* 4ft. 1690 (pr. piet.)
92. Jesus meine Zuversicht zc. \* 2 Instr. 4 St. }
93. Ein' feste Burg zc. 5 Posaunen, 4 St. } 1658. (S. auch 145<sup>a</sup>.)
- Jacob Hinge. \***
94. Sieh dich zufrieden und sei stille zc. }
95. Alle Menschen müssen sterben zc. } 4ft. 1690.
- Johann Georg Ebeling. \***
96. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld zc. 2 Instr. 4 St. }
97. Sieh dich zufrieden und sei stille zc. 2 Instr. 4 St. } 1666.
98. Warum sollt' ich mich denn grämen zc. 2 Instr. 4 St. }
- Michael Pratorius.**
99. Für uns ein Mensch geboren zc. 2ft. 1619. (Herr Christ, der einig' Gottes Sohn.)
100. O hilf Christe, Gottes Sohn zc. (Christus der uns selig macht.) 4 Instr. 4 St. 1621.
- Heinrich Schück.**
101. O hilf Christe, Gottes Sohn 3ft. }
102. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ 4ft. } 1636.
103. Ich heb' mein' Augen sehnlich auf zc. 4ft. 1628 (1661). \*
- Johann Herrmann Schein.**
104. Da Jesus an dem Kreuze stund zc. 5ft. }
105. Auf meinen lieben Gott zc. \* 4ft. } 1627.
106. Nach's mit mir Gott, nach deiner Güt zc. \* 5ft. 1645.
107. Seeligkeit, Fried', Freud und Ruh zc. \* 5ft. }
- 108<sup>a</sup>. Die Nacht ist kommen zc. 4ft. } 1627.
- 108<sup>b</sup>. Ach Gott und Herr zc. 4ft. }
- Johann Rosenmüller.**
109. Rühmlich groß zc. 3ft. 1653.
110. Welt ade, ich bin dein müde zc. 5ft. (1649 die Melodie; der Tonsatz 1682, bei Bopelius.) (S. auch Nr. 95.)
- Andreas Hammerschmidt.**
111. Erbarm' dich mein o Herr Gott zc. 5ft. 1641.
112. Was mein Gott will zc. 5ft. 1645. (Auf meinen lieben Gott zc.) 2 Singst. und Bass.
113. Mir hast du Arbeit gemacht zc. 5ft. }
114. Freuet Euch ihr Christen alle zc. \* 3s, 5s, 8ft. } 1646. (O hilf Christe, Gottes Sohn zc.)



115. O Vater aller Frommen zc. 1653.

(Herr Christ, der einig' Gottes Sohn, 5ft.

116. Meinen Jesum laß ich nicht zc. 2= und 5ft.

5ft. Vorspiel und Geigenbegleitung.

117. Meine Seele Gott erhebt zc. desgl.

118. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig zc. 5ft.

(Mitten wir im Leben sind.)

119. Bis hin an des Kreuzes Stamm zc. 5ft.

5ft. Vorspiel und Geigenbegleitung.

120. Schmücket das Fest mit Mayen zc. 2= u. 5ft.

5ft. Vorspiel und Geigenbegleitung.

Georg Neumark. \*

121. Wer nur den lieben Gott läßt walten 2ft. 3ft. Vorspiel. 1657.

Johann Rudolf Ahle.

122. Was werden wir essen zc. 1658.

(Warum betrübst du dich mein Herz zc.) 4 Singst. und Generalbaß.

123. Es ist genug, so nimm zc. 6ft.

124. Du keusche Seele du zc. 4ft. 4ft. Vorspiel und Begleitung.

125. Es kommt dein Jesus, du gläubige Schaar zc. desgl.

126. Hier grünt des Aarons Stab zc. desgl.

127. Zions Fürst aus Davids Saamen zc. desgl.

128. Es ist genug, nun geh' ich fort zc. desgl.

129. Ist das Grab auch noch verriegelt zc. desgl.

130. Triumph ihr Himmel, freuet euch zc. desgl.

131. Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen zc. desgl.

132. Der große Drache zürnt zc. desgl.

133. Ja, er ist's, der Heil der Welt zc. 4ft. 1664. \*

(Liebster Jesu, wir sind hier zc.)

134. Ach du Menschenblum zc. 4ft. 4ft. Vorspiel.

135. Seele, was ist schöner wohl zc. desgl.

Johann Georg Ahle. \*

136. Nun die übermüde Nacht zc. 1676.

137. Komm Jesu, komm doch her zu mir zc. 1677.

138. Auf o Freundin, meine Wonne zc. 1678.

139. Lobet den Herren allzumahl, ihr Heiden zc. 1681.

Wolfgang Carl Briegel.

140. Ach daß du den Himmel zerriffest. 1660.

(Herr Christ, der einig' Gottes Sohn)

141. Fähr' uns, Herr, in Versuchung nicht. 1680.

(Vater Unser im Himmelreich. Christ, der du bist der helle Tag. Ein' feste Burg.)

Johann Schop. \*

142. Ermuntere dich, mein schwacher Geist zc.

143. O Traurigkeit, o Herzeleid zc.

144. Rasset uns den Herren preisen zc.

145. Wach auf mein Geist, erhebe dich zc. 1642.

145<sup>a</sup>. (Joh. Gröger) O Ewigkeit du Donnerwort. 4 Singst. 2 Instr. 1658.

146. Werde munter mein Gemüthe zc.

147. Ich will den Herren ewig loben zc.

Heinrich Pape. \*

148. Bleiches Antlitz, sei gegrüßet zc. Mel. 1648.

Donstag 1690.

Peter Meier. \*

149. O Gott, der du mit eigner Hand zc. 1651.

Siegmund Gottlieb Stabe. \*

150. Wie groß o Gott, ist deine Macht zc. 1651.

Jacob Schulz (Prätorius). \*

151. Wach auf, wach auf, du sichere Welt zc.

152. O Vater aller Gnaden zc.

Heinrich Scheidemann. \*

153. Frisch auf, und laßt uns singen zc. 1651.

Thomas Selle. \*

154. Auf, auf! ihr Reichesgenossen zc.

155. Mein Herz, hör auf zu trauern zc.

156. O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit zc.

157. Werde Licht, o Stadt der Heiden zc.

Michael Jacobi. \*

158. Wie geh' ich so gebüdt zc. Mel. 1659.

4ft. Donstag 1690.

Christian Flor. \*

159. Recht wunderbarlich stand gebauet zc. 1662.

160. Heran ihr Spötter zc.

161. Ach Herr, wie magst du meiner doch zc.

162. Als erst die Welt geschaffen war zc.

162<sup>a</sup>. Umbildung dieser Mel.

163. Unmöglich konnt ich tragen.

163<sup>a</sup>. Umbildung dieser Mel.

164. Wohl an, ich will es wagen zc.

165. Zu dir soll dieses Herz und Mund.

166. Zum Streite bin ich, Herr, bereit.

Johann Erasmus Kindermann. \*

167. O Mensch, all' irdisch Freud' veracht zc.

168. Ecket kennen bald den Tod zc.

169. Nun wohl auf ihr meine Sinnen zc. der Sag vor 1655. Gedruckt 1657.

Michael Dilherr. \*

170. Hör' liebe Seel' dir ruft der Herr zc. 1644.

Johann Flittner. \*

171. Ach was soll ich Sünder machen 1661.

Sebastian Frank. \*

172. Warum schlägt den Tyrannen zc. 1653.

Werner Fabricius. \*

173. Laßt uns jauchzen, laßt uns singen zc.

174. Jesu, du, du bist mein Leben zc.

Sophie Elisabeth,

Herzogin von Braunschweig Wolfenbüttel. \*

175. Herr, der du mich mit andern außersiehst. 1667.

176. Mein Seelenbräutigam 1c. }  
 177. Mein Gott, nun hab' ich dir verheißen 1c. } 1667.  
 178. Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht 1c. }  
 179. Wie bin ich doch so sehr betrübt.
- Christoph Peter. \***  
 180. Dieses ist ein Tag der Wonne. }  
 181. Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel. } 1667.  
 182. Ihr Gethen', ihr hohlen Rüste. 1674.
- Johann Ulrich. \***  
 183. Meinen Jesum laß ich nicht 1c. 1674.
- Georg Josephi. \***  
 184. Lobt den Herrn, weit und fern 1c. 1657.
- Rnorr von Rosenroth. \***  
 185. Jesu, Kraft der bliden Herzen 1c. }  
 186. Jesu mein Treuer 1c. } 1684.  
 187. Kommt, seid gefast zum Lammesmahls 1c. }
- Joachim Neander. \***  
 188. Meine Hoffnung steht feste 1c. }  
 189. Ach wachet, wachet auf 1c. } 1680.  
 190. Wunderbarer König 1c. }  
 191. Unser Herrscher, unser König 1c. }  
 (S. auch 193. 194.)
- Georg Christoph Strattner. \***  
 192. Himmel, Erde, Luft und Meer 1c.  
 193. (J. Neander.) Der Tag ist hin, mein Jesu 1c. 1680.  
 193\*. (Strattner.) — — — — — 1691.  
 194. (J. Neander.) Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 1680.  
 194\*. (Strattner.) Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 1691.
- Heinrich Georg Neuß. \***  
 195. O Jesu du bist mein 1c. }  
 196. Dankt dem Herrn, ihr Gottesknechte 1c. } 1692.  
 197. O, ach betrübte Zeit 1c. }  
 198. Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich 1c. }
- Unbekannt.**  
 199. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' 1c. 4st. }  
 1651. } C.  
 200. Valet will ich dir geben 1c. 4st. 1648. } Goth.  
 (Wie soll ich dich empfangen 1c.)
- David Schedlich. \***  
 201. Gehet in die Christenschul' 1c. }  
**Heinrich Schwemmer. \*** } 1676.  
 202. Lobet den Herren mit ewigem Ruhm 1c. }
- Johann Eöhner. \***  
 203. Glaub' es nicht, es sind Gedanken 1c.  
 204. Wach' auf, mach' auf die Pforten 1c.
- Paul Heinlein. \***  
 205. Ermuntert euch, ihr müden Seelen 1c. } 1676.  
**Georg Caspar Becker. \***  
 206. Schaue Jesu, schau vom Himmel 1c.  
**Unbekannter Urheber.**  
 207. O Ewigkeit 1c.  
 208. Wo bist du liebster Freund 1c.
- D. Ludwig von Hornigk. \***  
 209. Mein' Wallfahrt ich vollendet hab 1c.  
 Mel. 1633. Druck 1659, bei Erhardi.
- Unbekannt.**  
 210. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ.  
 Bei Erhardi, 1659.
- J. D. Meier. \* 1692.**  
 211. Jesus, meine Zuversicht 1c.
- Adam Drese. \* 1698.**  
 212. Jesu rufe mich 1c.  
 213. Seelenbräutigam 1c.
- Samuel Scheidt.**  
 214. } Zwei Sätze zu 4 St. über die Weise: Veni creator.  
 215. }  
 216. Ein 4st. Satz über die 7te Strophe des Liedes: Gedenket, lobet, seufft du, Jesu Christ. Alle 1625.  
 217. Da Jesus an dem Kreuze stand 1c. 4st. }  
 218. O Jesulein süß 1c. 4st. } 1650.
- Johann Pachelbel. \*** (zwischen 1676 und 1690.)  
 219. a. b. c. Drei Sätze über die Weise: Was Gott thut das ist wohlgethan 1c. Str. 1. 4. 5 des Liedes.  
 220. Voller Wunder, voller Kunst 1c. 4st.  
 221. Wohl euch die ihr in Gott verliet 1c. 4st.  
 222. Auf, werthe Gäst 1c.
- Anhang.**  
**Johann Eccard, 1598. \***  
 223. Freut euch, ihr Christen alle 1c. 5st.  
**Unbekannt; vielleicht Conrad Matthäi.**  
 Der Tonsatz handschriftlich, 1647.  
 224. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

## Übersicht der in vorstehendem Verzeichnisse enthaltenen geistlichen Melodien nach ihrem Ursprunge und der Zeit ihrer Entstehung.

### I. Geistliche Melodien älteren Ursprungs.

#### 1. Aus lateinischem Kirchengesange stammende.

Lobset Gott, und schweiget nicht. 5. Jahrh. Nr. 17.

*A solis ortus cardine etc.*

Veni creator spiritus etc. 8. Jahrh. 214. 215.

Christus der uns selig macht etc. zwischen dem 13ten und 15ten Jahrh. 100. 101. 103.

*Patris sapientia.*

#### 2. Aus mittelalterlichem deutschen geistlichen Gesange.

15. Jahrhundert.

Gelobet seyst du, Jesu Christ etc. 21. 216.

Da Jesus an dem Kreuze stand etc. 104. 217.

Witten wir im Leben sind etc. 118.

### II. Geistliche Melodien des sechzehnten Jahrhunderts.

#### 1. Aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder.

1531.

Wir glauben an Gott den Vater etc. 19.

Den Vater dort oben etc. 60.

1541.

Jesus Christus unser Herr und Heiland.

(O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen) 52.

1564.

Als Jesus Christus Gottes Sohn etc. 18.

Lob sei dir, gütiger Gott etc.

(Herr ich denk' an jene Zeit etc.) 61.

#### 2. Calvinische Psalmweisen. Vor 1562.

Wenn wir in höchsten Nöthen seyn etc. 53.

(O Dieu, donne moi délivrance etc. Ps. 140.)

Gleichwohl hab' ich überwunden etc. 62.

(Ainsi qu'on oyt le cerf bruir etc. Ps. 42.)

Wirft du Herr mich ewig hassen etc. 63.

(A Dieu ma voix j'ay haussée. Ps. 77.)

Der Himmel Blau und Bier etc. 65.

(Les cieux en chacun lieu. Ps. 19.)

#### 3. Auf weltliche Melodien gegründete.

Was mein Gott will, das g'sch'ch allzeit etc. 112.

(Il me suffit de tous mes maux. 1529 (30.)

Die Nacht ist kommen etc. 108<sup>a</sup>.

*Vetus melodia sapphici carminis.* Vor 1552.

Ich harrete des Herrn. 54.

(Mein Gemüth ist mir verwirret etc. Vor 1601.)

#### 4. Geistliche Melodien der lutherischen Kirche. 1523.

Freut euch des Herrn, ihr Christen all etc.

(Nun freut euch lieben Christeng'mein.) 57.

1524.

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin etc. 5.

Aus tiefer Noth (phrygisch) 32<sup>c</sup>.

Herr Christ, der einig' Gottes Sohn etc. 99. 115. 140.

Erbarm' dich mein, o Herr Gott etc. 111.

1525.

Gebenedeit sei Gott der Herr etc. 6.

Ich Gott, wie lang' vergiffest mein etc. 8.

O Herr, wer wird Wohnung ha'n etc. 9.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot etc. (dorsich) 10.

O Herr Gott begnade mich etc.

(Bedenk' o Mensch die Angst und Noth) 51.

An Wasserflüssen Babylon etc. 55.

1529 (30.)

Ein' feste Burg ist unser Gott etc. 93. 141.

1535.

Ich lieben Christen seid getrost etc. 20.

(Nun freut euch lieben Christeng'mein etc. zweite M.)

Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ etc. 102.

1536.

Auf diesen Tag bedenken wir etc. 11.

1537.

Vater Unser im Himmelreich etc. 141.

Vor 1550.

Nun freut Euch Gottes Kinder all etc. 59.

Zwischen 1552 und 1561.

Warum betrübst du dich mein Herz etc. 122.

Vor 1564.

Erstanden ist der heilig' Christ etc. 7.

Vor 1566.

Christ der du bist der helle Tag etc. 141.

1593.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr. 56.

\*) Auf einem einzelnen Drucke dieses Liedes bei Valentin Neuber zu Nürnberg findet sich die Hinweisung: „In dem Thon, Fröhlich bin ich auß Herzen Grund“. Es muß dahingestellt bleiben ob diese Melodie diejenige ist, nach der das Lied später fast allgemein gesungen wurde, und von der nur eine Veränderung in harter Tonart vorkommt. Dann wäre sie freilich älter als ihr Lied, dessen Entstehung in den oben angegebenen Zeitraum fällt.

1598.

Freu't euch ihr Christen alle, der Siegesheiß 1c.  
(Gar lustig jubiliren 1c.) 223.

1599.

Wachet auf ruft uns die Stimme 1c. 224.

### III. Geistliche Melodien des siebzehnten Jahrhunderts.

Vor 1604.

Ich Gott und Herr 1c. 108<sup>b</sup>.

1607.

Ich Gott und Herr (phrygisch) 12.

Der unweiss' Mann in seinem Herzen spricht 1c. 22.

Ich dank' dir Herr, von Herzen rein 1c. 23.

Nun singt ein neues Lied dem Herrn 1c. 24.

Gott segne uns durch seine Güte 1c. 25.

1608.

Ich dank' dir Gott für alle Wohlthat 1c. 1.

Der Tag hat sich geneiget 1c. 2.

Es ist gewislich an der Zeit 1c. 3.

1610.

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 1c. 4.

Ich dank' dir schon durch deinen Sohn 1c. 58.

1612.

Vom Himmel hoch da komm ich her 1c. 13.

Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit 1c. 14.

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 1c. 15.

Wenn wir in höchsten Nothen seyn 1c. 16.

1613.

Euch' wer da will ein ander' Ziel 1c. 44.

Das alte Jahr ist nun vergangen 1c. 47.

Laßt will ich dir geben 1c. 200.

(Wie soll ich dich empfangen 1c.)

1620.

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf 1c. 33.

Herr Gott Vater, ich glaub' an dich 1c. 34.

1627.

O Jesu, wie ist dein' Gestalt 1c. 26.

Ich weiß daß mein Erlöser lebt 1c. 27.

Der Bräut'gam wird bald rufen 1c. 32<sup>a</sup>.

Auf meinen lieben Gott 1c. 105.

Seligkeit, Fried' Freud' und Ruh 1c. 107.

Als Umbildung: Zion klagt mit Angst und Schmerzen (1640) 77.

1628.

Ich heb' mein' Augen sehnlich auf 1c. 103.

Machs mit mir Gott nach deiner Güt 1c. 106.

1631.

Wenn ich in Todesnöthen bin 1c. 28.

Ein Würmlein bin ich, arm und klein 1c. 29.

1632.

O großer Gott von Macht 1c. 30.

1633.

Mein' Wallfahrt ich vollendet hab 1c. 209.

1638.

Mein Dankopfer, Herr, ich bringe 1c. 64.

Vor 1639.

Was hilft seyn hübsch und fein 1c. 31.

(Sagt, was hilft alle Welt.)

Der Bräut'gam wird bald rufen 1c. 32<sup>b</sup>.

(Zweite Melodie.)

1640.

Jesu, du Gottes Lämmelein 1c. 35.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen 1c. 76.

Von Gott will ich nicht lassen 1c. 78.

(S. auch Nr. 77 in Bezug auf Nr. 107.)

1641.

Ich steh' in Angst und Pein 1c. 69.

Ermuntere dich mein schwacher Geist 1c. 142.

O Traurigkeit, o Herzeleid 1c. 143.

Lasset uns den Herren preisen 1c. 144.

1642.

Im finstern Stall, o Wunder groß 1c. 45.

Nun laßt uns mit den Engeln 1c. 46.

Wach auf mein Geist, erhebe dich 1c. 145.

(Als Umbildung: O Ewigkeit du Donnerwort, 145<sup>a</sup>, unter 1658.)

Werde munter, mein Gemüthe 1c. 146.

Ich will den Herren ewig loben 147.

1643.

Gott des Himmels und der Erden 1c. 66.

O Christe, Schutzherr deiner Glieder 1c. 67.

1644.

Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine 1c. 39.

Heut' ist o Mensch, ein großer Trauertag 1c. } 40.

Schaut ihr Sünder 1c.

Wenn ich in Angst und Noth 1c. 41.

Nun preiset alle 1c. 42.

Mein' Augen schließ ich jetzt 1c. 43.

Der Herr fährt auf mit Lobgesang 1c. 48.

Komm heil'ger Geist, dein' Hülf uns leist 1c. 49.

Sollte denn das schwere Leiden 1c. 50.

Hör' liebe Seel, dir ruft der Herr 1c. 170.

Vor 1646.

Das Jesulein soll doch mein Trost 1c. 36.

Ich freu mich in dem Herren 1c. 37.

Auf meinen Herren Jesum Christ 1c. 38.

Freuet euch ihr Christen alle 1c.

1648.

Ich bin ja, Herr, in deiner Nacht 1c. 68.

Welches Antlitz sei gegrüßet 1c. 148.

83\*

## 1649.

Du allergrößte Freude 1c. 74.  
 Bist du nicht, o theurer Schatz 1c. 75.  
 Auf auf mein Herz mit Freuden 1c. 79.  
 Nicht so traurig, nicht so sehr 1c. 80.  
 Herr ich habe mißgehandelt 1c. 81.  
 Lasset uns den Herren preisen 1c. 82.  
 Nun danket alle Gott 1c. 83.  
 Schmücket dich, o liebe Seele 1c. 84.  
 Du o schönes (geballtes) Weltgebäude 1c. 85.  
 O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen 1c. 86.  
 Welt, ade, ich bin dein müde 1c. 110.  
 O Mensch, all' irdisch Freud' veracht 1c. 167.  
 Lernet kennen bald den Tod 1c. 168.

## 1650.

O Jesulein süß, o Jesulein milch 1c. 218.

## 1651.

O Gott, der du mit eigner Hand 1c. 149.  
 Sehr groß, o Gott, ist deine Macht 1c. 150.  
 Wach auf, wach auf, du sichere Welt 1c. 151.  
 O Vater aller Gnaden 1c. 152.  
 Reiß auf, und laßt uns singen 1c. 153.  
 Auf, auf, ihr Reichsgenossen 1c. 154.  
 Mein Herz, hör' auf zu trauern 1c. 155.  
 Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' 1c. 199.

## 1652.

Vater, deiner Ruth 1c. 71.

## 1653.

Brunnquell aller Güter 1c. 87.  
 O Gott du frommer Gott 1c. 88.  
 Rühmlich groß 1c. 109.  
 Warum schlägt den Tyrannen 1c. 172.

## 1655.

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit 1c. 156.  
 Werde Licht, o Stadt der Heiden 1c. 157.  
 Nun wohl auf ihr meine Sinnen 1c. 169.

## 1656.

Der große Drach', die alte Schlang' 1c. 72.  
 Ach was für Pein mein Jesulein 1c. 73.  
 O Jesu Christ, dein Kripplein ist 1c. 89.  
 Fröhlich soll mein Herz springen 1c. 90.  
 Jesu meine Freude 1c. 91.

## 1657.

Jesu meine Zuversicht 1c. 92.  
 Wer nur den lieben Gott läßt walten 1c. 121.  
 Lobt den Herrn weit und fern 1c. 184.

## 1658.

O Ewigkeit du Donnerwort 1c. als Umbildung der Melodie:  
 die: 'Wach' auf mein Geist, erhebe dich 1c. 145<sup>a</sup>.  
 Meinen Jesum laß ich nicht 1c. 116.  
 Meine Seele Gott erhebt 1c. 117.  
 Ach wie nichtig, ach wie flüchtig 1c. 118.

Bis hin an des Kreuzes Stamm 1c. 119.  
 Schmücket das Fest mit Mayen 1c. 120.

## 1659.

Herr Jesu, Trost in aller Noth 1c. 70.  
 Wie geh' ich so gebückt 1c. 158.  
 Laßt uns jauchzen, laßt uns singen 1c. 173.  
 Jesu, du, du bist mein Leben 1c. 174.  
 Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ 1c. 210.

## 1660.

Hieran ihr Spötter 1c. 160.  
 Ach Herr wie magst du meiner doch 1c. 161.  
 Als erst die Welt geschaffen war 1c. 162.  
 Wohlan ich will es wagen 1c. 164.  
 Zu dir soll unser Herz und Mund 1c. 165.  
 Zum Streite bin ich, Herr, bereit 1c. 166.

## 1661.

Ach was soll ich Sünder machen 1c. 171.

## 1662.

Es ist genug, so nimm Herr meinen Geist 1c. 123.  
 Du keusche Seele du 1c. 124.  
 Es kommt dein Jesus, du gläubige Schaar 1c. 125.  
 Hier grünt des Aarons Stab 1c. 126.  
 Zions Fürst aus Davids Saamen 1c. 127.  
 Es ist genug, nun geh ich fort 1c. 128.  
 Ist das Grab auch noch verriegelt 1c. 129.  
 Triumph, ihr Himmel freuet euch 1c. 130.  
 Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen 1c. 131.  
 Der große Drache zürnt 1c. 132.  
 Ach du Menschenblum 1c. 134.  
 Seele, was ist schöner wohl 1c. 135.  
 Recht wunderbarlich stund gebaut 1c. 159.  
 Unmöglich konnt ich tragen 1c. 163.  
 (Umbildungen dieser Melodie [163<sup>a</sup>] und der unter  
 1660, 162 angeführten. [162<sup>a</sup>].)

## 1664.

Ja, er ist, das Heil der Welt 1c.  
 (Liebster Jesu, wir sind hier) 133.

## 1666.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld 1c. 96.  
 Lieb dich zufrieden und sei stille 1c. 97.  
 Warum sollt ich mich denn grämen 1c. 98.

## 1667.

Herr, der du mich mit andern ausersiehst 1c. 175.  
 Mein Seelenbräutigam 1c. 176.  
 Mein Gott, nun hab' ich dir verheißen 1c. 177.  
 Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht 1c. 178.  
 Wie bin ich doch so sehr betrübt 1c. 179.  
 Dieses ist ein Tag der Sonne 1c. 180.  
 Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel 1c. 181.

## 1674.

Ihr Gekirn, ihr hohlen Lüste 1c. 182.  
 Meinen Jesum laß ich nicht 1c. 183.  
 (Zweite Melodie.)

1676.

Nun die übermüde Nacht ic. 136.  
 Gehet in die Christenschul ic. 201.  
 Lobet den Herren mit ewigem Ruhm ic. 202.  
 Glaub' es nicht, es sind Gedanken ic. 203.  
 Wach auf, mach auf die Pforten ic. 204.  
 Ermuntert euch, ihr müden Seelen ic. 205.  
 Schau Jesu, schau vom Himmel ic. 206.  
 O Ewigkeit, o Ewigkeit ic. 207.  
 Wo bist du liebster Freund ic. 208.

1677.

Komm Jesu, komm doch her zu mir ic. 137.

1678.

Auf o Freundin, meine Wonne ic. 138.  
 O Jesu, du bist mein ic. 195.

1680.

Meine Hoffnung stehet feste ic. 188.  
 Ich wachet, wachet auf ic. 189.  
 Wunderbarer König ic. 190.  
 Unser Herrscher, unser König ic. 191.  
 Der Tag ist hin, mein Jesu ic. 193.  
 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ic. 194.

1681.

Lobet den Herren allzumahl, ihr Heiden ic. 139.  
 Dankt dem Herrn, ihr Gottesknechte ic. 196.  
 O, ach betrübte Zeit ic. 197.

1684.

Jesu, Kraft der blöden Herzen ic. 185.  
 Jesu mein Kreuzer ic. 186.  
 Kommt, seid gefast zum Eammetmahl ic. 187.

1687.

Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich ic. 198.  
 Zwischen 1676 und 1690.  
 Was Gott thut, das ist wohlgethan ic. 219. a. b. c.  
 Voller Wunder, voller Kunst ic. 220.  
 Wohl Euch, die ihr in Gott verliet ic. 221.  
 Auf werthe Gäst ic. 222.

1690.

Gieb dich zufrieden und sei stille ic. 94.  
 (Zweite Melodie.)  
 Alle Menschen müssen sterben ic. 95.

1691.

Himmel, Erde, Luft und Meer ic. 192.  
 Der Tag ist hin, mein Jesu ic. 193.  
 (Zweite Melodie.)  
 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ic. 194.  
 (Zweite Melodie.)

1692.

Jesus meine Zuversicht ic. 211.  
 (Zweite Melodie.)

1698.

Jesu rufe mich ic. 212.  
 Seelenbräutigam ic. 213.

## D r u c k f e h l e r.

- |       |     |   |    |  |
|-------|-----|---|----|--|
| Seite | 4   | Zeile   | 17 | von unten: hinter „sehen werden“ muß ein , statt eines ; stehen.   |
| =     | 16  | =   | 20 | von unten: hinter „16ten Jahrhunderts“ ist das Komma zu tilgen.  |
| =     | 23  | =   | 12 | von oben: ist ihm statt schon zu lesen.  |
| =     | 53  | =   | 11 | von oben: lies voranstehende statt voranstehenden.   |
| =     | 85  | =   | 10 | von oben: lies daß statt das.  |
| =     | 121 | =   | 6  | von unten: lies o Herre Gott statt o Herr Gott.  |
| =     | 154 | =   | 10 | von oben: lies von dem Wunderkinde statt an dem Wunderkinde.   |
| =     | 200 | =   | 21 | von oben: lies auch Trommeten statt auf Trommeten.   |
| =     | 206 | =   | 8  | von unten: lies Meisten statt Meister.   |
| =     | 232 | =   | 21 | von oben: Einzelnen statt Einzel.  |
| =     | 278 | =   | 4  | von oben: fehlt das Wort ein vor Alt.  |
| =     | 282 | =   | 13 | = lies ihrem statt ihren Liebe.  |
| =     | 310 | =   | 18 | = im statt in Abgefange.   |
| =     | 313 | =   | 12 | = Simeon statt Simon.  |
| =     | 349 | =   | 21 | = auch statt auf 4 Instrumenten.   |
| =     | 357 | =   | 10 | = Jenes Namenszeichen statt Namenszeichen Jenes.   |
| =     | 358 | In der Anmerkung. Die Halbzeile: Gleiche Melodie mit Königs Lieberschaft muß mit der obern: *) Nr. des Cationals in gleicher Reihe stehen, weil diese, gleich jener, eine allgemeine Überschrift ist. |    |  |
| =     | 397 | =   | 3  | von oben: lies seinen statt seine Sänger.  |
| =     | 399 | =   | 7  | von oben: lies (D. A.) statt (E. A.)   |
| =     | 405 | =   | 15 | von unten: lies mir statt nur gar leicht.  |
| =     | 414 | =   | 2  | von unten: muß das Komma hinter dennoch wegsfallen.  |
| =     | 436 | =   | 10 | von oben: muß hinter dem Worte Wiedergeburt ein Komma stehen.  |
| =     | 441 | =   | 27 | von oben: hat der Vorname Johann 3 n statt deren 2 erhalten.   |
| =     | 443 | =   | 1  | von oben: ist das Wort Ehrenl. als Ehrenlieb zu ergänzen.  |
| =     | 460 | =   | 5  | von oben: die Worte „deren Lieder bis auf uns in kirchlichen Gesangbüchern sich fortgepflanzt haben“ gehören an das Ende der durch Gedankenstriche abgegrenzten Periode. |
| =     | 460 | =   | 6  | von oben: lies Bornmeister statt Bonmeister.   |
| =     | 606 | =   | 9  | von oben: lies erkennen statt erkenne.   |





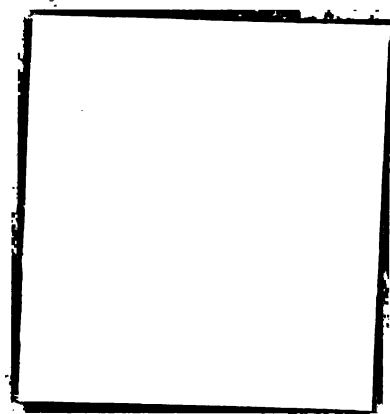
To avoid fine, this book should be returned on  
or before the date last stamped below

100-6-30

293  
F JUL 16 1909

MAR 3 1976

MAR 17 '76 C



NE 3100  
1788  
V. 2

Stanford University Libraries  
3 6105 004 274 499

Winterfeld, C.G.A.V. von  
Der evangelische kirchengesang und sein  
verhältniss zur kunst des tonsatzes.

YOUR NAME | SIGNATURE | DATE (STAMP)

569878

GE. STECHERT & CO.  
(ALFRED HAFNER)  
NEW YORK